谭霈生文集

论戏剧性

中国戏剧出版社


ISBN 7-104-01958-8
9 787104 019589 >
全六册定价：198.00元

谭霈生文集

论戏剧性

中国戏剧出版社

图书在版编目（CIP）数据

谭霈生文集/谭霈生著．—北京：中国戏剧出版社，2005.2

ISBN 7-104-01958-8

Ⅰ．谭...　Ⅱ．谭...　Ⅲ．①谭霈生—文集 ②戏剧—文集 ③电影—鉴赏—中国 ④电视—艺术—鉴赏—中国　Ⅳ．①J8-53 ②J905.2-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2004）第117835号

谭霈生文集·论戏剧性　　**谭霈生　著**

中　国　戏　剧　出　版　社　出　版

（北京市海淀区北三环西路大钟寺南村甲81号）

（邮政编码：100086）

新华书店北京发行所　经销

北京泰山兴业印务有限责任公司　印刷

2100千字　880×1230毫米　1/32开本　85.25印张

2005年2月第1版　2005年2月第1次印刷

印数：1—1500册

ISBN 7-104-01958-8/J·841　　全六册定价：198.00元

写在前面的话

丁　涛

《谭霈生文集》分为六卷本。

其中，《戏剧本体论》（第6卷）是首次刊印出版，其余的均为旧作。

《论戏剧性》的第一版由北京大学出版社于1981年出版，修订本在第一版的基础上做了一些补充，于1984年由北京大学出版社再版；本文集中的第一卷《论戏剧性》，是将再版的《论戏剧性》与另一册书《戏剧艺术的特性》合并而成一本。《戏剧艺术的特性》于1985年由上海文艺出版社出版。文集中的第二卷为《世界名剧欣赏》，于1983年由湖南人民出版社出版。第三卷为《电影美学基础》，于1984年由江苏人民出版社出版。《论影剧艺术》由湖南文艺出版社于1986年出版。《论影剧艺术》虽然独立成书，但实际上是本论文集，是出版社自己从发表在各类杂志上的散篇论文中编选辑录而成，以书的形式出版，故未标明各篇原载何时何处。此次又辑录了谭霈生教授从上一世纪80年代以来发表在各报刊杂志上的部分论文，结集为第四卷《谭霈生论文集1》与第五卷《谭霈生论文集2》。《论影剧艺术》一书合并在第四卷《谭霈生论文集1》中。新作《戏剧本体论》是在《戏剧本体论纲》的基础上扩充而成的。《论纲》曾于1988—1989年分四期连续发表在黑龙江《剧作家》杂志上。后中国戏剧出版社决定出版，小样已打出，因种种变故，终被退

稿。这一拖延就是十来年。这期间，谭霈生教授没有急于再出版，索性潜下心来反复思考和反复论证自己的理论观点，索性经受一下时间的沉淀与检验。此次《戏剧本体论》作为文集的第六卷出版。

谭霈生教授的学术思想可分为前后两个阶段，第一阶段的思想主要体现在《论戏剧性》一书中，而《戏剧本体论》则体现着第二阶段的主要思想，在《论戏剧性》之后发表的《戏剧艺术的特性》一书，可视为两个阶段的过渡。

《论戏剧性》是谭霈生教授的第一部重要专著，完稿于1979年，出版于1981年，这表明，有关“戏剧性”的思想产生并成熟于前20年，即粉碎“四人帮”之前。而“本体论”的思想形成于新时期，是《论戏剧性》思想的进一步发展与完成。可以说，从《论戏剧性》到《戏剧艺术的特性》到《戏剧本体论》，谭霈生教授完成了自己的独立的戏剧理论。谭霈生们是幸运的，就在他们进入不惑之年，终于迎来了一个可以发挥个人才华、成就自己学术的新时期。

《论戏剧性》从出版迄今，始终受到人们广泛的关注。该书最先的影响主要发生在戏剧创作界，不夸张地讲，《论戏剧性》几乎成为众多剧作家案头必备之书，也就是说，人们更多地是从“编剧法”的角度来对《论戏剧性》加以理解与接受的。确实，当时代发生巨变，当整个创作界面临着调整及转变创作路向的时刻，《论戏剧性》无疑为诸多困惑着的剧作家们提供了适时而有力的帮助指导。然而，这里存在着一个基点必须弄明白，即，《论戏剧性》是在何种意义上对当代创作实践产生着巨大的影响？可以确定的是，《论戏剧性》不是一部通常意义上的编剧技法，如谭教授本人在《再版后记》中所言，原本的意图就“不想写成一本包罗万象的‘编剧概论’”，“我写这本书的意图在于：围绕‘戏剧性’这个审美概念，从美学的角度探讨现实主

义戏剧创作的规律”。可见，对戏剧艺术自身的内在（而非外在）规律进行深入地研究，是谭教授给自己确立的唯一的理论使命。

置身于“以阶级斗争为纲”、“政治标准第一、艺术标准第二”的年代中，却将自己的探索目光转向艺术自身的规律，充分显示出探索者理论上的勇气胆识及艺术上的品位素养。回到艺术自身的内在规律的研究上来，这是具有时代意义的伟大转向。不要忘记，自梁启超于20世纪初发表《论小说与群治的关系》一文以来，整整一个世纪，中国现代文学艺术便被定格在了为政治服务的从属地位上。追寻艺术自身规律的目光，将谭教授引领出“革命——政治”化的主流话语的樊笼，不再受意识形态的拘囿，而返身回到戏剧文本（剧作）。于此，戏剧文本获得了独立自主的存在意义，戏剧文本成为直接的研究对象，“戏剧性”便由此处而被凸现出来。

谭教授的戏剧思想对我国创作界理论界的影响是具有方向性的、深远意义的影响，这已由20年的实践所证实。当年，新时期的戏剧面临着急迫的有待解决的课题：诸如从写政治、写路线、写政策回归到“写人”上来；寻找回艺术自身的独立品性；怎样写出真正的“戏”来，等等，而《论戏剧性》的问世，便以它那特立独行的体例而令世人耳目一新，为之一振，如春风雨露般恰好解了戏剧界的饥渴，滋养了人们的心田。谭教授将人们的视野引导到戏剧文本的内在结构构成上来，从结构的各基本要素入手，去追寻“人”的意义。《论戏剧性》要告诉人们的，用一句话总括起来说，就是：只有具有内在意义的戏剧的各构成要素，才称得上是具有了“戏剧性”。具体到戏剧创作实践，《论戏剧性》首先对抗和动摇的，就是风行于我国创作界多年的权威性的“冲突论”定律。不难看出，这是一场真正的深刻的革命！然而，这场从根本上转向的革命却悄没声息地、不事张扬地

进行着，其实，这很正常，因为，这是戏剧自身的事，是发生在人的心灵深处的转变。

大概从 1983 年开始，最新的西方人文学科方面的译作大量面世，人们得以广泛地了解当今世界的方方面面……。得益于时代的开放，谭教授终于有机会弥补信息上的欠缺，阅读到西方戏剧方面的新作，特别应该注意的是，他花了大力气潜心研究现代派戏剧，因为谭教授意识到，现代派戏剧既是对自己的戏剧理论思想的挑战，也给了自己理论创新发展的一次大好机遇。1987 年末，谭霈生教授在《人民日报》上发表了题为《关于戏剧本质的再认识》的论文，首次提出崭新的“情境论”的戏剧理论思想，后在《戏剧本体论纲》长篇论文中将这一思想加以阐述。

“情境论”是对包括现代戏剧在内的戏剧实践的理论概括，是对世界戏剧理论的进一步发展；但对我国戏剧界来说，则显得超前了些。因此，与对当年《论戏剧性》的态度不同，人们对“情境论”表现出的更多的是困惑不解，甚至是反对的意见，即使那些持赞同并追随“情境论”观点的人们，在接受理解和运用该理论时，也存在着极大的难度，甚至偏差。出现这种现象，实属正常。

就谭教授本人的思想而言，“情境论”既是《论戏剧性》的发展，也是它的完成。笔者曾于 90 年代初撰文认为，《论戏剧性》是部经典的“形式——结构主义”的著作，“索绪尔的一个十分著名的思想，即指出：语言的意义依赖于一个符号与其它符号的关系，而不依赖于它与外界事物的关系。在《论戏剧性》中，通贯着结构主义语言学的这个基本观点”①。众所周知，形式——结构主义是西方 20 世纪重要而强大的文化思潮之一，曾

① 见拙作《关于情境理论的评述——从〈论戏剧性〉到〈戏剧本体论纲〉》，发表在《剧作家》1990 年第 6 期。

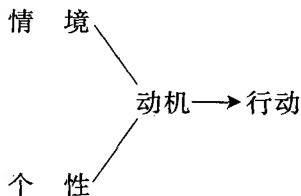
于50、60年代风靡一时。谭教授抓住并提出“戏剧性”，无疑将我国戏剧理论的研究提升到了20世纪世界学术的水准。《论戏剧性》的出版，标识着我国戏剧理论的研究从此走上了独立自主发展运行的轨道。因此，无论从哪方面来说，《论戏剧性》都是一部开先河之作。

“《论戏剧性》从戏剧作品的表现手段和结构入手，即抓住形体动作和‘说话’，而‘说话’又包括对白、独白、旁白、沉默造成的停顿，以及音响等，并把动作与作品中的冲突、情境、悬念、场面等这些构成要素融合起来，阐述其中所表现出来的人物的内在生命意义和价值。总之，凡是内含着人物的心理、人物命运趋势的手段和构成要素，方能称得上具备了戏剧性。”① 然而，《论戏剧性》的局限也正在于此，它的理论构架还停留在手段与构成要素上，缺少结构构成的“整体性”，而戏剧的实存，必定要以“有机的整体”形态而获得，那么，戏剧的“有机整体”是什么呢？谭教授告诉人们，它就是“情境”。所以，谭教授认为，戏剧的本质是“情境”；所以，他将自己的“情境说”定名为戏剧的本体论。

“众所周知，结构主义所要解答的问题是，整体与成分之间的关系，在认识过程中心理模式的作用，认识模式的可变性，模式与结构的不同与联系等。无独有偶，谭教授恰是从这些方面阐述戏剧情境的。”②戏剧的有机整体，必定是手段与目的、形式与内容、结构与功能的完整统一；从存在的角度把握戏剧，形式和形态则是戏剧艺术文本得以实现的现实性所在。因而，戏剧形式与戏剧形态便成为《戏剧本体论》一书的基点和核心问题。谭教授发现，“情境”是戏剧作品的完整的形式，是戏剧艺术独具

①② 见拙作《关于情境理论的评述——从〈论戏剧性〉到〈戏剧本体论纲〉》，发表在《剧作家》1990年第6期。

的结构形态，是现实的戏剧语言存在。动作、悬念、冲突、场面等等这些构成要素在《戏剧本体论》中，是作为各个成分与情境的关系（也就是部分与整体的关系）加以研究和阐述的。而贯穿其中的逻辑模式，被谭教授表述如下：



谭教授还用“情境论”去重新解释艺术的“再现”与“表现”，以及导表演理论及观众接受等理论。总之，谭教授创立的“情境论”，是对包括现代派戏剧在内的戏剧实践的理论概括，是对戏剧本质的揭示，同时，也把以往所有有影响、有价值的戏剧理论包容于自身，使它们成为“情境论”的一个特殊情况，从而奠定了新戏剧理论的坚实而广泛的根基。

长期以来，谭教授一直大声疾呼并倡导“人学”，旗帜鲜明地反对为害文学艺术多年的“庸俗社会学”，力主戏剧应该回归人性，应该研究人性，抒写人性，表现人性，在这一方面，他是70年代末中国思想解放运动的先导者之一。可以说，“人”的思想贯穿着他的理论思考的始终，但是，谭教授最值得人们重视的“人学”思想，还是他的“情境理论”。他指出：“在戏剧中，剧作家则是要寻求与个性相契合的环境，并把它定性化为具体的情况，使主体的命运与个性的潜能相一致。也就是说，剧作家应该为个性寻找能使之自满自足的情境。”谭教授所阐发的“人与情境相契合”的观念，已然不属于传统的人本主义范畴，中心点从人转到了“情境”。这使得谭教授的思想理论汇入到了现代文

化思潮的洪流之中。

在谭教授的理论体系中，《世界名剧欣赏》及《论影剧艺术》的重要性并不亚于《论戏剧性》及《戏剧本体论》。可以讲，世界经典剧作既是谭教授理论研究的对象，更是谭教授理论建构的立足点和不可或缺的组成部分，甚至可以看作是谭教授戏剧理论思想的诞生地。不妨回顾一下，谭霈生教授生于 1933 年，1952 年（是年 19 岁）进入中央戏剧学院学习，5 年后，即 1957 年毕业留校任教，正赶上轰轰烈烈的“反右运动”……谭教授像他的同代人一样，是在一个接一个的政治运动中度过了自己最可宝贵的青春年华。幸运的是，1959 年谭教授进入了由何其芳先生主持带班的文学研究班学习，该班为中国社科院文学所与中国人民大学中文系合办，后于 1962 年毕业返回中戏任教。1976 年粉碎“四人帮”时，谭教授已 43 岁。在此，回顾大家都有的共同境遇，无非意在提醒人们不要忽略，正是在那样的几乎与世界隔绝的、完全闭塞的、教条武断、极其狭隘的学术环境中，谭教授独立地走上了“形式——结构主义”的学术之路，完成了理论及方法的创新。这实在令人惊叹和敬慕——这几乎是个不可思议的奇迹！那么，奇迹是怎样被创造出来的呢？笔者认为，“奇迹”的策源地就是谭教授自身的卓越的艺术鉴赏力。当年，谭教授唯一可以凭依的，只有他自己的审美鉴赏力——审美判断力，是艺术鉴赏力而不是其它，促使谭教授迈出了决定性的关键一步，即将戏剧文本从社会意识形态中剥离了出来，使其获得了独立自主的存在。另一方面，依据着自身的审美鉴赏力，谭教授首先重新建构的是自己的阅读视界，拒绝了主流的权威批评模式和批评话语，并与之彻底决裂。于是，重新阅读世界名剧便成为理论研究的出发点和立足点。正是以这同一视点，谭教授对既往的戏剧理论（在当时条件下所能见到的）一一予以重新的梳理和扬弃。于是，《论戏剧性》由此而诞生，同时，《世界名剧欣赏》一书也由阅读笔记整理而成。

上一世纪80年代中，“主体性思想”、“形式更新”、“人学”曾是彻响在戏剧界上空的三个最强音，深究起来，莫不与康德哲学思潮有关[1]。而构成康德主体性美学的核心就是审美鉴赏力审美判断力。同思维与意志一道，审美鉴赏力是人的三大最基本的重要能力。在康德看来，首要的不在于去认识美的本质，而是应当追问主体是否具有欣赏与判断美的能力素质。反思文艺“极左”路线所造成的灾害，最深重的莫过于对人的审美鉴赏力的摧残与戕害了。“形式更新”与“人学”思潮同样也与康德密不可分。当然，提及康德，并非意指谭教授受康德思想的影响云云，而是提出一个重要的话题。说到此，有必要指出一个事实，即，长期以来很多人忽视了，谭教授其实是一位形式——结构的戏剧理论大师。

一位戏剧界的学者及其著述，能够引起了越来越多的戏剧之外的学界中人的兴趣和重视，绝非偶然，这说明，他的著述中有着时代所关注的共同的文化热点。越来越多的人们认识到，谭教授的著述中，除了戏剧的意义价值外，还具有方法论的、美学的、哲学的重大意义。今年（2003年）10月5—7日在京召开的“谭霈生戏剧理论研讨会”上，诸多与会者在自己的论文宣读中，对谭教授的理论思想进行了多层面多角度的阐释，已然充分认识到谭教授理论思想的多重意义。

受谭教授之托，为《文集》写了些话，放在前面，算是对《文集》出版的一些说明，以及对谭霈生理论思想的大致勾勒，谈不上评价。如若能对读者多少有所裨益，这番话就不算多余的了。

我想，《谭霈生文集》的出版本身就是意义。

---

① 1979年李泽厚先生出版了《批判哲学的批判——康德述评》一书。1981年召开了为纪念康德《纯粹理性批判》出版200周年的全国性会议。在会上，李泽厚宣讲了题为《康德哲学与建立主体论纲》的论文。新时期在我国出现并传播开来的“主体性”思想固然与上述事件有关，但深层次的原因应来自于时代精神内在的需要，康德对我国当代思想界的强大影响是显而易见的。这是很值得研究的现象。

目　录

第一部分　论戏剧性

第二部分　戏剧艺术的特性

第一部分　论戏剧性

前　　言

一出戏演完了，当你随着人流涌出剧场的时候，常常听到这样的议论声："不错，真有戏！"或者是："我都要睡着了，没戏！"

是的，"有戏"或"无戏"，正是观众评价一出戏的标准之一。千余名职业不同、年龄不同、爱好不同的观众，到剧场里一起渡过一个晚上，他们共同的也是最基本的要求，就是有"戏"可看。如果在三个小时中没"戏"可看，观众是难于忍耐的。一出没有"戏"的戏，观众看不下去，也就难于达到宣传的目的。

那么，究竟什么是"戏"？我们通常所说的"戏剧性"究竟涉及到一些什么问题？剧作者为了获得真正的"戏剧性"，应该注意一些什么问题？

有人会说，剧作家并不是先要从理论上搞清这些问题才去写戏。这也许是对的。鲁迅在《我怎样做起小说来》一文中说过：他在写小说之前，曾经看了不少短篇小说，却没有读过一部"小说作法"之类的东西。他是反对这类东西的。类似"剧本作法"之类的书也是有的。在戏剧领域中，成文或不成文的法规，自古有之，一直不断，甚至比其他领域还要多一些。但这类法规，对剧作家的创作实践未必有多少用处。把生动活泼的创作实

践过程，制造成一些僵死的规则，只能束缚作家的手脚，对初学写作的人特别有害。法国著名的剧作家博马舍，在为“严肃戏剧”（即“正剧”）辩护时，曾经激动地质问那些“规则”的制造者们：“规则在哪个部门的艺术里曾经产生过杰作？难道范例的作品从最早不就是规则的基础吗？难道不就是这些规则颠倒了事物的自然秩序，对天才来说，成为断然的障碍吗？假使人类都奴隶似地服从了前人制定的迷惑人的、狭隘的清规戒律，他们还能在艺术和科学上取得进步吗？”① 德国伟大的诗人、剧作家歌德曾经愤怒地向“那些讲究规则的先生们”“宣战”，他发誓要“每天寻找机会以击碎他们的堡垒”。② 戏剧历史表明，真正有成就的剧作家，都是敢于突破成规、勇于创新的。但是，这也决不是说，剧作家就不需要认真研究戏剧创作的特性，不需要去掌握有关戏剧创作特殊规律的基本原则。人为的规则，是无用的；规律，却应该研究、掌握。上述那些问题，正是关系到戏剧创作的特性，关系到戏剧创作特殊规律的一些基本问题。

对于初学写戏的人，学习先辈的成功经验，是有益的。但是，学习、研究优秀剧作家给我们留下的财富，决不意味着把他们的实践经验，当成永世不变的法规。我国文艺理论家袁枚曾经说过：“变尧舜者汤武也；然学尧舜者莫善于汤武。”“变唐诗者宋元也，然学唐诗者，莫善于宋元。”③ 学和变是辩证的统一。不学，就谈不到变；不变，就难免流于食古不化。学，应该是为了变。食古不化，学古不变，都不利于创作的发展。话剧在我国只有几十年的历史，在外国却经历了几百年的路程。在漫长的发

① 博马舍：《论严肃戏剧》，引自《西方文论选》上卷，上海人民文学出版社1963年版，第398页。

② 歌德：《莎士比亚纪念日的讲话》，同上，第454页。

③ 袁枚：《答沈大宗伯论诗术》，见《中国历代文论选》（下），中华书局1963年版，第151页。

展路程中，它反映的内容在变，表现形式也在发展变化。因此，涉及到“戏剧性”的不少问题，也不是凝固不变的。对我们来说，不断研究创作实践提供的新经验，在自己的实践中探索新的道路，以使话剧艺术能够更深刻地反映新的现实，满足观众新的欣赏要求，这是一个十分重要的课题。

由于工作的关系，我接触过不少初学写戏的同志。他们中的很多人，在学习和创作中，都是刻苦的，但有些同志却常常走错了路。他们努力追求的东西，并不能达到预期的效果；他们对“戏剧性”刻意以求，写出的剧本却常常不能吸引读者、观众。这也说明，研究、探讨戏剧创作的特殊规律，搞清什么是真正的“戏剧性”，是有必要的。

我们在不少戏剧理论著作中，都读到过这个词。可是，人们却从不同的角度去解释它，各有各的说法，莫衷一是。这里不妨先引述一些有代表性的论点：

德国19世纪浪漫主义理论家奥·威·史雷格尔在《戏剧艺术与文学教程》一书中说过：“什么是戏剧性？在许多人看来，这个问题似乎很容易回答：在戏剧里，作者不以自己的身分说话，而把各种各样交谈的人物引上场来。然而对话不过是形式的最初的外在基础。如果剧中人物彼此间尽管表现了思想和感情，但是互不影响对话的一方，而双方的心情自始至终没有变化，那么，即使对话的内容值得注意，也引不起戏剧的兴趣。”他认为戏剧的魅力，来源于“行动”。他指出：看戏所以是“有趣”的，是因为“在戏里可以看到人们在朋友或敌人的往来中互相较量”，“以各人的见解、情操、情感互相影响，断然决定他们的相互关系。”[①] 在他看来，人物的对话，是戏剧形式的“外在

① 见《古典文艺理论译丛》第11册，人民文学出版社1966年版，第229—230页。

基础”；只有剧中人物在对话中互相较量、互相影响，而导致各自的心情和相互关系的变化，才是有“戏剧性”的。这里涉及到对话的“动作性”，涉及到“戏剧行动（动作）”，对这些问题的具体含义，我们在后面还要详细讨论。

美国戏剧理论家贝克，曾经对“戏剧性”一词进行探讨，他说：“在日常用语中，‘戏剧性的’这个词的意思有三个：（1）戏剧的材料；（2）能产生感情反应的；（3）在剧场条件下完全可以上演的……只有第一、二两个定义才合乎‘戏剧性’，而第三个则应该是‘剧场性’。同时，第一个定义太抽象，可以不用。那么‘戏剧性的’，就只专用于‘能产生感情反应’，那么各种混淆也就一扫而清了。”[①] 一句话，“戏剧性”，就意味着“能产生感情反应”，这就是他的结论。可是，如果我们认真讨论这个结论，就会由此生发出一系列新的问题：剧作家究竟靠什么“产生感情反应”呢？为了得到观众的“感情反应”，剧作家应该注意哪些问题呢？剧作家同小说家、抒情诗人都要使读者、观众“产生感情反应”，他们的工作又有什么区别呢？诸如此类的问题，都有待明确回答。

英国的威廉·阿契尔在《剧作法》一书中，用一章的篇幅专门讨论“戏剧性与非戏剧性”的问题。他指出：“关于戏剧性的唯一真正确切的定义是：任何能够使聚集在剧场中的普通观众感到兴趣的虚构人物的表演。”这个定义未免过于抽象了。可是他认为：“任何进一步限制‘戏剧性’一词含义的企图，都只不过是表现了这样一种看法，那就是：认为某些表演形式将不会使观众感到兴趣；而这种看法却常常会被实践所否定。”[②] 美国另

---

① 贝克：《戏剧技巧》，余上沅节译。

② 阿契尔：《剧作法》，中国戏剧出版社1964年版，第42页。

一位戏剧理论家劳逊，认为阿契尔的这些话是“实用主义的老调”[①]。可是，我们如果正视创作实践提供的复杂情况，就不能不承认阿契尔的这种“老调”是有道理的。假如有人认为一个剧本的某种处理方式，是具有戏剧性的，就匆忙做出结论说：不这样处理就不会产生戏剧性；这种论断，十有八九要被新的创作实践所推翻。

请看，对“戏剧性”一词下了定义，大都过于笼统；再进一步限制这个词的含义，又难免失于武断。我们的戏剧理论家们在这里遇到了困难。

尽管如此，人们却在广泛地使用这个概念。在生活中发生了一件事，它充满了巧合，出人意外，令人震惊，就会有人说：“这真是戏剧性的！”两个人分离多年，忽然在十分偶然的情况下不期而遇，有人又会称之为“戏剧性的会见！”人们在街头观看一场争吵，有人逐渐失去了兴味，又会说：“走吧，没戏了！”甚至，人们在读小说、看电影时，如果感到枯燥无味，也会失望地说：“没戏！”至于在文学评论、电影评论中使用“戏剧性”这一概念，把它作为评价作品的标准，更是不乏其例。总之，“戏剧性”一词，已经远远超出戏剧创作的领域，而渗入其他的艺术样式及生活的各个角落。人们在生活中使用这个词，并不需要对它进行科学考察，往往只凭自己的某种感觉；这样，在很多时候，这个词已经离开了它原来的含义，要对它做出明确的、统一的解释，更是十分困难的。把“戏剧性”作为生活用语进行讨论，不是本书的任务。

那么，本书要讨论的“戏剧性”，究竟指的是什么呢？

---

① 见《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社1978年版，第160页。

欧·林格伦在《论电影艺术》一书中指出："如果电影拍得没有电影味，那就不是名副其实的电影。"他认为："一部影片有多少电影味，是衡量这部影片作为电影艺术作品的质量和严肃性的尺度。"他还说："一部影片只要放映了几分钟，观众就会本能地和强烈地感到它的电影味有多少，就像人们能够'感受'到一幅画怎样使用色彩造型，'感受'到一座精心设计的建筑物的规模和比例的相得益彰，'感受'到一部精彩的剧本的戏剧性。"① 在他看来，"电影味"这个概念，指的正是电影艺术的特性。同样，他所说的"精彩的剧本"所具有的"戏剧性"，也正意味着它发挥了戏剧艺术的特性，使人感受到它确实是一部"名副其实"的戏剧。这样说，也还比较笼统。可是，艺术的特性，包含的内容却是具体的；某种艺术的特性，主要指的是它反映现实生活的特殊表现手段。小说家、电影家、戏剧家以及诗人、画家、音乐家等等，都要竭力使读者、观众（听众）对自己的作品"发生兴趣"、"产生感情反应"；他们要获得这样的效果，就需要深刻地理解不同艺术样式的特殊表现手段，熟练地运用这些表现手段。所谓"小说味"、"电影味"、"诗味"以及"音乐性"、"绘画性"、"戏剧性"，就是由不同艺术特有的表现手段形成的，它们标志着不同艺术的特性，是由艺术特性所产生的，它们分别概括了某种艺术给人的特殊感受。

正因为如此，要搞清"戏剧性"一词的具体含义，首先就要回答：戏剧艺术特殊表现手段是什么？在这方面，戏剧与小说、电影等等，有哪些共同性，又有哪些特殊性呢？

已故的文艺评论家侯金镜在回答"'戏'是怎么回事"这个

① 均见《论电影艺术》，中国电影出版社1987年版，第170页、171页。

问题时说："把人物性格用明确凝炼的舞台动作（性格的动作性）表现出来，就产生了区别于其他文学形式的'戏'的因素（人物在台上一再剖白自己和互相介绍之后，再一齐来充当扮演故事的工具，这怎么也不是'戏'）。"① 前面摘引过奥·史雷格尔关于"戏剧性"的那段话，实质上也包含着这样的意思。他们的话是有道理的。可见，"戏剧性"一词，直接关系到如何理解、掌握和运用"舞台动作"（戏剧动作）的问题。

不过，在戏剧创作中，戏剧动作并不是孤立的问题。首先，戏剧动作和戏剧冲突是不可分割的；其次，如何运用戏剧动作，充分发挥它的效能，又关系到"戏剧情境"、"戏剧悬念"等等；要从剧本的一个局部或全局来检验戏剧动作的完整性、统一性，各自包含的内容很多，其中有一些又涉及到文艺理论的基本范畴。本书只是试图从"戏剧性"这个角度探讨这些问题。在探讨时，拟从中外古今部分剧作提供的实践经验出发，这就需要较多篇幅引述一些剧本的内容，却不准备对剧作的社会意义作出全面评价，这不是本书的课题。书中对已往理论著作、评论文章中的某些观点，提出不同看法，目的在于探讨。

① 参见侯金镜：《'戏'和'戏'的停滞和中断》一文，引自《论剧作》，人民文学出版社 1979 年版。

一、关于戏剧动作[①]

1. 戏剧——动作的艺术

文学是语言的艺术。文学作品的第一要素是语言。剧本是文学作品的样式之一，它的基本的构成因素也是语言。打开一部话剧剧本，绝大部分篇幅都是人物的对话。

各种不同的文学样式虽然都是语言的艺术，但是，剧本和小说、散文、诗歌等相比，又有其特殊性。这种特殊性，首先就是对语言的特殊要求。有关“戏剧性”的问题，也正是从这里开始的。常常发生这样的情况：一个对小说、散文、诗歌创作具有丰富经验的作家，写起剧本来，并不那么得心应手，甚至会屡屡失败，原因正在于不熟悉剧本对语言的特殊要求。

---

① 话剧艺术源于西方。我国话剧艺术理论中的某些概念，多是从西方戏剧美学中翻译而来的。“戏剧动作”一词就是如此。对这个词，有人译为“戏剧动作”，有人译为“戏剧行动”。我国的戏剧理论、戏剧评论中，有人用“动作”一词，有人则用“行动”。目前，有人主张应该用后者，有人则主张应使用前者。“动作”和“行动”这两个概念，最早见于亚里斯多德的《诗学》。在这部著作中，两者的含义是不同的。该书第六章在解释悲剧的定义时说：“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿”，“摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法”。（罗念生译）很明显，这里所说的“行动”，指的是戏剧“摹仿”的对象。亦即戏剧作品的内容。而“动作”则是指“摹仿”的方式——手段。本书将根据这样的含义使用“行动”和“动作”这两个概念。在涉及到戏剧艺术的表现手段时，一律用“动作”。

剧本对语言的特殊要求，一般地说，有两个方面：

第一，在剧本中，塑造人物的基本手段，仅仅是依靠人物自身的台词，而不能像在小说中那样，可以由作者出面用叙述、议论的语言，暗示读者应该怎样理解人物，甚至给读者解释人物隐秘的思想活动和行为动机。这是剧本创作的难处。正是考虑到这种特殊的限制，高尔基认为剧本“是最难运用的一种文学形式”[①]。

在读长篇小说时，我们会经常看到这样的语言：

> 凤姐虽然如此之忙，只因素性好胜，唯恐落入褒贬，故费尽精神，筹划得十分整齐，于是合族中上下无不称叹……合族中虽有许多妯娌，也有言语钝拙的，也有举止轻浮的，也有羞口羞脚不惯见人的，也有惧贵怯官的，越显得凤姐洒爽风流，典则俊雅，真是“万绿丛中一点红”了，——那里还把众人放在眼里？挥霍指示，任其所为。[②]

在小说中，作家常常用这样的语言暗示自己对人物的看法，画龙点睛地表现人物的性格特征。在巴尔扎克的小说中，作家常常用这样的语言直接告诉读者应该怎样理解作品中的人物。例如，在《欧也妮·葛朗台》中，介绍葛朗台这个暴发户、守财奴的性格特征时写道：

> 讲起理财的本领，葛朗台先生是只老虎，是条巨蟒；他会躺在那里，蹲在那里，把俘虏打量个半天才扑上去，张开血盆大口的钱袋，倒进大堆的金银，然后安

① 见高尔基：《文学论文选》，人民文学出版社 1958 年版，第 243 页。

② 见《红楼梦》，人民文学出版社 1964 年版，第 159—160 页。

> 安宁宁地去睡觉，好像一条蛇，吃饱了东西，不动声色，冷静非凡，什么事情都按步就班的。[1]

这种形象的比喻，能够引起读者的联想，加深对人物的理解。这样的提示，是生动的、精辟的。可是，在剧本中，这种提示的语言，却没有容身之地。作家对人物形象的构思，只能通过人物自身的语言（对话、独白、旁白）体现出来。

曹禺的四幕话剧《家》，是根据巴金的同名小说改编的。把剧本的某些场面和小说中相应的章节对比一下，可以更清楚地理解小说语言和戏剧语言的不同。小说第三十六节的开头，写陈姨太借口所谓的“血光之灾”要瑞珏迁到城外去分娩，在场诸人有的随声附和，有的虽不以为然，也只好同意。这一段用的都是叙述性的语言。接下去是写觉新和瑞珏的态度：

> ……他们要觉新马上照办，他们说祖父的利益高于一切。这些话对觉新虽然是一个晴天霹雳，但是他和平地接受了。他没有说一句反抗的话。他一生就没有对谁说过一句反抗的话。无论他受到怎样不公道的待遇，他宁可哭在心里，气在心里，苦在心里，在人前他绝不反抗。他忍受一切。他甚至不去考虑这样的忍受是否会损害别人的幸福。
>
> 觉新回到房里，把这件事情告诉了瑞珏，瑞珏也不说一句抱怨的话。她只是哭。她的哭声就是她的反抗的表示。但是这也没有用，因为她没有力量保护自己。觉新也没有力量保护她。她只好让人摆布。

这里仍然是作家出面叙述、议论。

---

[1] 见《欧也妮·葛朗台》，人民文学出版社 1980 年版。

在剧本第三幕的结尾处，陈姨太提出这个残酷的要求时，瑞珏是在场的。在场人物的态度，都是在对话（人物自身的语言）中表现出来的。最后，轮到觉新、瑞珏表态：

陈 （阴沉）大少爷？

新 （望一望低着头的瑞珏，转对克明，苦痛地）三爸，您看——（克明毫无勇气地低下头来。新转对周）母亲，您——（周氏用手帕擦着眼角。新缓缓转头，哀视着瑞珏，——）

珏 （哀痛中抚慰着觉新）不要着急，明轩。（对陈姨太，沉静地）我就搬。（转对周氏）城外总可以找，找着房子的。

这里，同样表现了瑞珏和觉新在事变关头复杂的内心活动，但却不是描述，而是人物自身的语言，括弧中的“舞台指示”，也是人物自身动作的说明。

第二，剧本的语言要更富有动作性。小说中人物的语言，也应该有动作性。比较起来，对语言的这种要求在戏剧中要重要得多；可以说，它是戏剧语言首要的、基本的特性，这是关系到“戏剧性”的首要问题。

鲁迅曾经说过：“剧本虽有放在书桌上的和演在舞台上的两种，但究以后一种为好。”[①] 不能拿到舞台上演出的剧本是不成功的。恩格斯批评拉萨尔的历史剧《弗兰茨·冯·济金根》时说：“由于道白很长，根本不能上演，在做这些长道白时，只有一个演员做戏，其余的人为了不致作为不讲话的配角尽站在那里，只好三番两次地尽量做各种表情。”[②] 恩格斯在谈到塑造人

① 《鲁迅书信集》下卷，人民文学出版社1976年版，第665页。

② 《马克思恩格斯选集》第4卷，人民文学出版社1958年版，第343页。

物形象问题时告诫拉萨尔：要使人物的“动机”更多地通过剧情本身的进程，“生动地、积极地、也就是说自然而然地表现出来，而相反地，要使那些论证性的辩论（……）逐渐成为不必要的东西”①。恩格斯指出：“这个标准是区分舞台剧和文学剧的界限。”为了使剧本能够成为适合剧场上演的舞台剧，我们应该研究这种区分的标准。这个标准正关系到戏剧艺术的特性。

戏剧，就其本质来说，是动作的艺术。

黑格尔曾经说过：“能把个人的性格、思想和目的最清楚地表现出来的是动作，人的最深刻方面只有通过动作才能见诸现实。”② 从这个意义上说，在文学作品中，表现人物性格最有力的手段是动作，戏剧如此，电影如此，小说也是如此。这样，似乎仍然不能明确小说和戏剧的界限。不过，这个界限是清楚的。小说也用动作表现人物的性格，但却往往是对动作的叙述、描写，读者通过这些叙述、描写的文字，通过自己的想象，在眼前浮现出人物的动作。而戏剧把动作作为表现人物性格的基本手段，指的则是人物自身的动作，是人物动作在舞台上的直观再现。一位优秀的小说家，熟练地掌握了文学语言的性能，对人物动作的描写、叙述，可能达到绘声绘色的境界；尽管如此，它给读者的感受，也不像戏剧的直观体现那样具体，那样直接。可以说，通过演员的表演把人物的动作在舞台上直观再现出来，使观众获得直接、具体的感受，这正是戏剧区别于小说的一个最基本的界限。不过，我们在谈论这个界限时必须指出，小说和戏剧这两种不同的文学样式，在长期发展过程中，不可避免地会相互影响，用彼之长，补己之短。在某种风格的小说中，常常可以读到

① 《马克思恩格斯选集》第4卷，人民文学出版社1958年版，第344页。

② 黑格尔：《美学》第1卷，人民文学出版社1858年版，第270页。

这样一些段落：作家不用叙述、描写，只写人物的对话，而这些对话又基本符合戏剧的要求——相互影响，相互较量，等等。如果有一位导演把这些段落搬上舞台，并不困难，甚至不需要改动。可是，这样的例证也不能否定这条界限。其一，在小说中，这样的段落再多，要把它们构成完整的生活图景，作家也不能不借助于叙述。叙述，是小说的基本手法之一，而戏剧却根本排斥叙述。其二，我们不是常常把小说中这种段落，称之为“戏剧性”的场面吗！

戏剧与小说的这条界限，并不是由理论家们主观拟定的。它来源于一个人所尽知的常识：剧本是供演出用的。剧作家塑造的人物形象，只有通过演员的表演才能变成生动、鲜明的舞台形象；也只有通过演员的表演，才能把人物的生活、斗争在观众面前直观地再现出来，产生特殊的艺术力量。剧作家在剧本中所写的东西，如果不能搬上舞台，不能获得直观的再现，就毫无价值。而演员扮演角色，使剧本塑造的人物形象在舞台上活起来，主要靠的是人物自身的动作。话剧在发展进程中，曾经形成不同的表演流派，诸如“体验派”、“表现派”等等。各派对演员创造角色的过程各有不同的主张。但是，他们都承认：动作是表演艺术的基础。“体验派”的大师斯坦尼斯拉夫斯基直接了当地说：“在舞台上需要动作。动作、活动是戏剧艺术、演员艺术的基础。”① 另一位俄国著名导演、“表现派”的领袖梅耶荷德同样认为：“动作在戏剧表演创作中，是一种最有力的表现手段。舞台动作的作用，比其他戏剧成分的作用更重要……”② 英国的舞台艺术革新家戈登·克雷对表演艺术也有自己的主张，但是，他

① 引自《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第2卷，中国电影出版社1959版，第56页。
② 引自孙德馨译编：《梅耶荷德论演技》。

同样强调："观众来到剧场，不是为在两小时里去听上万字的台词，而是去看行动的。"① 中国戏曲艺术，在长期的发展过程中，形成了独特的风格和完整的表演体系。在这个体系中，动作——程式化动作，不仅是塑造人物形象的手段，也是创造舞台环境的手段。在戏曲舞台上，就连舞台的时间与空间，也不依靠舞台美术的效能，而是依靠演员的程式化动作，启发观众的联想，形成具体的舞台环境。正如阿甲所说："舞台上一脱离演员的表演，就没有固定地点和时间的存在。"②

正因为如此，在戏剧演出十分活跃的古希腊时期，人们称演员为行动者，称剧场为行动的场所。亚里斯多德从古希腊戏剧实践中总结出自己的戏剧主张，指出："悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿；它的媒介是语言，……摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法。"③ 此后，欧洲的许多戏剧理论家都赞同这个观点。贝克在谈到"戏剧的要素"时说："如何赢得观众的同情呢？通过剧中的所行所为；通过性格描写；通过剧中人物的语言；或者通过二者或三者的结合。"他明确指出，在三者之中，"戏剧历史表明，主要靠'动作'。"他甚至认为有些剧本，"哪怕性格描写和对话都很差，只要富于动作，仍然拥有大量的观众。"④ 我们当然不赞成由于强调动作而轻视性格刻划或忽视对话的主张，在戏剧中，性格刻划的主要手段是动作，好的动作应该是能够刻划性格的；而对话和动作应该是统一的，剧本中的对话本身就应该具有动作性。值得注意的是，贝克所以重视动作，是因为"动作是激动观众感情最迅速

① 转引自《焦菊隐戏剧论文集》，上海文艺出版社 1979 年版，第 12 页。
② 阿甲：《生活的真实和戏曲表演艺术的真实》，上海文化出版社 1957 年版。
③ 转引自《西方文论选》上卷，上海人民文学出版社 1964 年版，第 57 页。
④ 贝克：《戏剧技巧》，余上沅节译。

的手段”，而且，“以动作为中心的戏剧”，“是雅俗共赏的”。[①] 无疑，这个主张是正确的。劳逊也认为：“动作性是戏剧的基本要素”，他甚至说：“一小段对话，一场或整个一出戏都牵涉到具有不具有动作性的问题。”[②] 别林斯基说得更明确：“戏剧性不在于对话，而在于对话者彼此的生动的动作。”他认为，戏剧的“主要之点就是避免冗长的对话，使每句话都从动作中表现出来”。[③]

问题当然不在于有多少理论家强调动作的重要性，而在于这种主张是否正确。要回答这个问题，只举出一种现象就够了。作者把自己精心创作的剧本交给导演，盼望它早日和观众见面。导演在看剧本时，被它的题材内容吸引了，但考虑再三，却只有把它还给作者，或建议重新改写。为什么要忍痛割爱呢？究其原因，往往是由于静止的对话太多，缺少那种能够激发导演再创造欲望的戏剧动作，很难搬上舞台。

顺便说一句，上面提到的几位理论家，虽然都在强调动作，认真地说，他们各自对动作的解释，却不尽相同。贝克把动作和对话并列起来，认为动作比对话更重要；别林斯基却认为对话和动作必须统一起来。这里，已经涉及到“戏剧动作”的具体含义了。

2. 动作“起源于心灵”

一般地说，戏剧动作，包括剧中人物的外部动作和内心动作

---

① 贝克：《戏剧技巧》，余上沅节译。

② 劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社 1978 年版，第 214 页。

③ 别林斯基：《诗的分类》第 3 节，引自《古典文艺理论译丛》第 3 册，人民文学出版社 1962 年版。

两个方面。有人则把语言动作独立出来，作为戏剧动作的第三个方面。还有另一种分类法：动作可以分为纯粹外部动作，性格化的动作，帮助剧情发展和说明剧情的动作，内心动作，静止动作，等等。

本文不准备讨论各种“动作分类法”的优劣。我列举这些分类法只想说明：所谓“戏剧动作”的含义是广泛的，它涉及到戏剧塑造人物性格、展示人物内心世界的各种手段。戏剧是动作的艺术。那么，剧作者要运用这种艺术样式，当然需要了解动作的具体含义，了解各种手段的效用，正确地掌握这些手段。

先谈谈“外部动作”。这里指的是人物拿东西、走路、舞蹈以及拳击、斗剑等等一切可以让观众“看得见”的动作，也就是演员的“形体动作”。应该说，人物的外部动作也并不是戏剧所特有的。

画家作画，也往往为人物精选那些最有表现力的外部动作，使观众通过可见的外部动作洞察隐秘的内心世界。在达·芬奇的《最后的晚餐》中，耶稣和十二个门徒各自鲜明、独特的外部动作，展示了不同的内心隐秘。《清明上河图》把众多人物集中于一个画面，这些人物所以栩栩如生，也正是因为每个人物都有鲜明、生动的外部动作。当然，在绘画中，描绘的只能是人物动作的一瞬间；而戏剧再现的则是动作的全过程。

在小说中，作家可以用精彩的文字把人物的外部动作描写得惟妙惟肖，使读者如身临其境：

“……这时满园子里的人，谈心的谈心，说笑的说笑。卖瓜子、落花生、山里红、核桃仁的，高声喊叫着卖，满园子里听来都是人声。

正是热闹哄哄的时节，只见那后台里，又出来了一位姑娘，年纪约十八九岁，装束与前一个毫无分别，瓜

子脸儿，白净面皮，相貌不过中人以上之姿，只觉得秀而不媚，清而不寒，半低着头出来，立在半桌后面，把梨花筒丁当了几声，煞是奇怪：只是两片顽铁，到她手里，便有了五音十二律似的。又将鼓捶子轻轻的点了两下，方抬起头来，向台下一盼。那双眼睛，如秋水，如寒星，如宝珠，如白水银里头养着两丸黑水银，左右一顾一看，连那坐在远远墙角子里的人，都觉得王小玉看见我了；那坐得近的，更不必说。就这一眼，满园子里便鸦雀无声，比皇帝出来还要静悄得多呢，连一根针掉在地下都听得见响！”①

读了这段细致的文字描写，可以在我们的想象中重现出旧戏园里一位大鼓艺人出场后的情景：演员优美的姿态，听众强烈的反映，等等。在前面，我们谈到小说和戏剧的主要区别在于：前者是对人物动作的叙述、描写，后者是对动作的直观再现。小说和戏剧对外部动作的不同表现方式，更明显地表明了这种区别。如果把这段描写搬上舞台，由演员把王小玉的姿态和观众的反映表演出来，观众获得的直接感受，要比读这段文字描写时具体得多、强烈的多。

在剧本中，人物的外部动作是作家用简单的“舞台提示”写明的。在舞台上，演员通过形体动作使它获得直观的再现。任何一个剧本中，都会有很多外部动作；可是，并非所有的外部动作都具有戏剧性。要使外部动作富有戏剧性，至少有两个条件：

其一，它应该是构成剧情发展的一个有机部分，又推动剧情的发展。

话剧《霓虹灯下的哨兵》第八场暗转之后，人物的外部动

① 刘鹗：《老残游记》第2回，人民文学出版社1957年版。

作是丰富的：罗克文受曲曼丽的欺骗，把藏着定时炸弹的一束白玫瑰交给林媛媛；林媛媛按照童阿男的要求，把红玫瑰交给罗克文，罗克文赌气扔掉；林媛媛见到童阿男，要把白花束交给他，罗克文制止；童阿男说："里面有炸弹！"林媛媛一惊，花束跌落地上；童阿男拣起，从中取出定时炸弹；之后曲曼丽上场，开枪将罗克文打倒，又要开枪打林媛媛；侧面飞来一枪，正中曲曼丽手腕，陈喜抢步上场，脚踏曲曼丽的手枪……这里所引出的都是明显的外部动作。这些外部动作是有戏剧性的，因为它们构成全剧情节发展的一个重大转折，而且，它们展现了童阿男、陈喜两个人物性格的发展，展示了场上人物之间关系的变化。

在莎士比亚《哈姆莱特》第五幕，哈姆莱特和雷欧提斯当众比剑的场面，外部动作丰富而又猛烈，气氛紧张，扣人心弦。这里的外部动作直接关系到戏剧情节的结局。

外部动作，作为戏剧情节的有机部分，是不能忽视的。在古代曾经有一种称为"哑剧"（或"默剧"）的表演艺术，据说完全没有台词，演员只靠形体动作和表情表演故事。台词的运用，标志着戏剧艺术的发展，但并没有否定外部动作的作用。在近代，有些剧作家看起来是轻视外部动作的。契诃夫曾经批评过追求外部动作的演员，他说："不应该这样做，因为这不是戏。一个人的全部意义和戏都在内心，不在一些外部的表现。"[①] 这位剧作家以他独特的风格，为俄国戏剧开辟了新的道路，他的剧作对各国剧作家都有很大影响。比利时剧作家梅特林克甚至认为："心理动作""要比形体动作崇高无限倍"。[②] 这位象征派戏剧的大师，也创造了自己独特的风格。可是，尽管他们这样主张，你

① 引自《契诃夫戏剧集》，上海译文出版社1980年版，第528页。

② 转引自劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社1978年版，第76页。

只要读一读他们的剧作（比如说契诃夫的《万尼亚舅舅》、梅特林克的《青鸟》等）就会发现，其中仍然不乏有力的外部动作。在进入二十世纪以后，西方有不少剧作家更重于深入人物的精神世界，在欧美盛行一时的表现主义戏剧，曾经被称之为“灵魂的戏剧”，这派作家强调要着力表现人物“深藏在内部的灵魂”，表现人物的“潜意识”。可是，就是在这样的剧本中，仍然没有抛弃人物的外部动作。而且，我们看到，由于作家片面强调表现人物的内心生活，忽视必要的外部动作，往往造成剧情进展过于缓慢，剧本气氛沉闷，大大削弱了应有的戏剧性。荒诞派戏剧打起所谓“反戏剧”的旗帜，这派剧作家用荒诞的形式表现“人类处境的荒诞性”。他们反对戏剧创作的一系列法则，却并没有把外部动作反掉；不过，在他们那里，人物的外部动作也往往是荒诞的。

其二，观众能够通过可见的外部动作洞察人物隐秘的内心活动。

人们在理论上可以把外部动作和内心活动看成是两种不同的东西，实际上，它们的界限并不那么绝对。黑格尔说，动作“起源于心灵”①。如果不把“心灵”神秘化，这句话是正确的。人的任何有意识的动作，都是由内心的某种意愿产生的，它是人物思想感情、心理状态的直观外现。当然，从根本上说，人们的内心活动也不是凭空产生的。人们处于特定的环境中，遇到某种情况，或者由于和其他人物的交往（矛盾、反感、同情，等等），因而产生了特定的思想感情、心理状态，才会有这样那样的动作。正因为如此，剧作家要赋予人物特定的外部动作，就应该弄清它的心理根据，并让观众通过它洞察人物的内在的思想感情、心理状态，了解人物的意愿。这是使外部动作具有戏剧性的

① 黑格尔：《美学》第1卷，人民文学出版社1958年版，第270页。

又一重要条件。斯坦尼斯拉夫斯基在阐述演员技巧的问题时，曾经用过“形体动作”这个概念，但是他并不认为这个概念是完善的。他在解释这个概念时说过：“在每一个形体动作中，只要这形体动作不是机械的，而是充满内心活力的，那末其中就藏有内心动作，体验。”① 当然，对一个演员来说，“机械的”形体动作并不是可取的，他应该使自己的形体动作都“充满内心活力”。把外部动作和内心动作分开，从理论研究的角度说来，也许是合乎逻辑的，假如这种区分会导致把外部动作看成是和内心动作无关的东西，那就十分有害。可以设想，观众在剧场观看哈姆莱特和雷欧提斯当众比剑的场面时，如果不能通过猛烈的外部动作洞察人物内心的隐秘活动，那同在体育场观看一场击剑比赛又有什么区别呢？要知道，我们最有才能的演员，在击剑技术方面大概也不如专业运动员来得娴熟！观众到运动场上观看一场比赛，主要是希望从运动员外部动作的力度、速度和姿势的优美等等方面获得享受；在这里，他们对“揭示内心”并不会苟求。可是，观众在剧场里欣赏演员的表演，却有着不同的审美要求。在这里，他们对演员击剑技术的水平及动作的力度、速度等等，往往并没有过高的要求；同时，他们却希望演员能够在这类外部动作中揭示出人物的心理内容。在舞台上，人物的外部动作，如果没有内心活动作为依据，就只能像一支绢制的玫瑰，徒有其形。

历史剧《屈原》第二幕那个激动人心的场面，主要是由一系列外部动作构成的。从这个精采的场面，可以看出外部动作和内心动作的关系。在这里，南后安排毒计，诬陷屈原，把屈原请到内廷，一起观看排演《礼魂》。表演进行当中，南后伪装头晕，并呼唤屈原。接着，剧本中是如下的一段舞台提示：

① 转引自《戏剧理论译文集》第1辑，中国戏剧出版社1957年版，第91页。

南　后　……（倒入屈原怀中。）
　　　　屈原因事起仓卒，且左右无人，亦将南后扶抱。
　　　　楚怀王偕张仪、子椒、上官大夫出现于青阳正房，诸人已见屈原扶抱南后在怀，但屈原未觉，欲将南后挽至室中之座位。
南　后　（口中不断高呼）……（及见楚怀王已见此情景，乃忽翻身用力挣脱）……（飞奔向楚怀王跑去。）
　　　　屈原一时茫然，不知所措。
　　　　楚怀王及余人由东房急骤下阶，迎接南后。
南　后　（由左阶奔下，投入楚怀王怀抱）……

这是剧中屈原的命运发生急骤转变的时刻，也是场上人物内心活动复杂、剧烈的时刻。在摘引这场戏时，我有意删掉了人物的对话。可是，人们仍然可以通过可见的外部动作，洞察到剧情的发展和人物复杂、剧烈的内心活动。

要使外部动作具有真正的戏剧性是不容易的。但是，具有戏剧性的外部动作，在剧本中却是不可缺少的。

3. “停顿” 也是动作

人人都讲“戏剧动作”，但对它的含义的解释却很不同。有人认为，动作，指的就是可见的外部动作（形体动作），这是不确切的。在戏剧中，动作不只包含着外部的、形体的，也包含着内部的、心理的。而且，从“戏剧动作”的真正含义来说，后

者比前者要更丰富、更重要。

这里，我们继续讨论后者。

《红楼梦》第三十二回，写林黛玉偶然听到贾宝玉和史湘云、袭人关于“经济”的谈话之后，紧接着是一段精细入微的心理描写：

> ……刚走进来，正听见湘云说“经济”一事，宝玉又说：“林妹妹不说这些混帐话，要说这话，我也和她生分了。”
>
> 黛玉听了这话，不觉又喜又惊，又悲又叹。所喜者：果然自己眼力不错，素日认他是个知己，果然是个知己；所惊者：他在人前一片私心称扬于我，其亲热厚密，竟不避嫌疑；所叹者：你既为我知己，自然我亦可为你知己，既你我为知己，又何必有“金玉”之论？既有“金玉”之论，也该你我有之，又何必来一宝钗呢？所悲者：父母早逝，虽有铭心刻骨之言，无人为我主张；况近日每觉神思恍惚，病已渐成，医者更云：“气弱血亏，恐致劳怯之症。”我虽为你的知己，但恐不能久持；你纵为我的知己，奈我薄命何！——想到此间，不禁泪又下来……

在小说中，运用这样的心理描写，揭示人物内心的复杂活动，是塑造人物形象的一个重要课题。有成就的文学家，尽管各自的艺术风格不同，心理描写的手法也各有特点，但都称得上是揭示人物内心隐秘的能手。精细入微的心理描写，正是《红楼梦》这部文学巨著的艺术特色之一。

那么，在剧本中，如何揭示人物隐蔽的内心活动呢？当然，小说家对人物心理活动进行分析、描写的方式，在剧本中没有用

武之地。戏剧有它自己的方式。

方式之一，是剧本“舞台指示”中所说的“沉默”，或曰“停顿”。在这时，人物没有台词，没有明显的形体动作，只是静止不动。巴拉兹在《电影美学》中说：“保持沉默常常是一种故意的、生动的、富有表现力的动作，而且它经常代表某种十分明确的心理状态。”[①] 这段话，不仅准确地说明了一种生活现象，也适用于电影、戏剧中人物的活动。一般地说，一个人静止不动、不言不语，并非意味着思想活动的停止；而且，在一个人受到巨大冲击、内心活动十分剧烈的时候，也可能是沉默不语的。在悼念死者的人群中，如果你认为捶胸顿足、哭天喊地者必定是痛苦最深重的人，那就难免上当。人们往往用沉默不语去承受内心深处的狂风恶浪。沉默，作为剧中人物无声的动作，正是来自生活。这种无声的动作，如果用得好，可以收到“此时无声胜有声”的巨大艺术效果。

人们会问：能够把一个人的“静止不动”说成是“动作”吗？演员在台上只是“静止不动”，又能有什么戏剧性呢？问题当然并非这样简单。斯坦尼斯拉夫斯基在《演员自我修养》中说过：“有时候形体之所以不动是由于强烈的内部动作所造成的，这种强烈的内部动作在创作中特别重要而有趣。艺术的价值就决定于这种动作的心理内容。”[②] 停顿是否具有戏剧性，正是取决于人物在这一瞬间心理活动的内容。

可是，假如我们把人物的某一“停顿”，从剧本的动作体系中孤立出来，就根本不能理解它潜藏着的特定心理内容。也就是说，某一“停顿”本身，并不能向观众展示人物具体的心理活动。在这一瞬间，他（或她）只是在静止不动，我们既看不到

---

① 贝拉·巴拉兹：《电影美学》，中国电影出版社 1982 年版，第 239 页。

② 见《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 2 卷，中国电影出版社 1959 年版，第 56 页。

他（或她）在做什么，也听不到他（和她）说了什么，又怎能深入到人物的内心深处去把握那些隐秘的活动呢？然而，在剧本中，人物的动作都不是孤立的，它是前面一系列动作的“果”，又是后面某些动作的“因”。“停顿”，也正是一系列因果相承的动作中的一个环节。剧作家要使“停顿”具有真正的戏剧性，当然应该遵循这个原则，在一系列动作中为它作好准备。

曹禺《北京人》第三幕第一景的结尾，就是用“停顿”揭示人物复杂的内心活动的一个精彩例证。我看这出戏的演出，是在十几年前，直到今天，这个无声的场面还记忆犹新。曹禺笔下的愫方，是一个出身没落世家的女性，在曾公馆长期过着寄人篱下的生活，忍受了无法忍受的精神折磨。在这座监牢中，她爱着曾文清，这种爱是深沉的，却是无望的；是忘我的，又是可怜的。她唯一的希望，则是曾文清能够飞出去，经受住风风雨雨的吹打，“要成一个人”。曾文清终于出走了，并且偷偷回来会见她，向她表示“死也不再回来”。为此，愫方“决心为他看守这个家”，“受气”、“吃苦”，每天忍受耗子啃啮她的心灵，一直“到死”！在第三幕，瑞贞在出走之前，劝说愫方和她一起飞出这个牢笼。但是，愫方却依旧生活在自己心造的幻境之中，轻信曾文清的诺言，把自己的感情、希望都放在这样一个废人身上，不肯出走。瑞贞提醒她：“我怕爹也许有一天会回来。他回来了，什么又都跟从前一样，大家还是守着，苦着，看着，望着，谁也喘不出一口气。”愫方虽然被这个可怖的前景震惊得浑身发冷，她却仍然用幻想欺骗着自己：

曾瑞贞　（逼出一句话来）你真地相信爹就不会回来么？

愫　方　（微笑）天会塌么？

曾瑞贞　你真准备一生不离开曾家的门，这个牢，就为着这么一个梦，一个幻想，一个人——

愫　方　也许有一天我会离开——

曾瑞贞　（迫待）什么时候？

愫　方　（笑着）那一天，天真地能塌，哑巴都急得说了话。

当愫方向瑞贞打开心扉，破天荒沉浸在欢乐的心境之中时，曾文清突然像一个幽灵似的回来了。愫方的梦幻破灭了，希望化为泡影。她从美丽的空中楼阁一下子跌入了绝望、痛苦的深渊。此时此刻，愫方的内心活动是多么复杂、剧烈！精于心理描写的小说家，在这里可以大显身手！歌剧、戏曲作家在这里可以写出一段脍炙人口的唱词！在电影中，导演可以运用一个出色的镜头，让观众看清楚演员面部的细微变化，从而洞察人物内心深处最隐秘的活动。像莎士比亚那样的剧作家，也许不会放过机会，写上一段充满激情的独白。可是，在曹禺的笔下，却只是简短的几个字和一个大的停顿：

曾瑞贞　（呆望）我看，天，天塌了。（突然回身掩住自己的脸。）

愫　方　（回头望见文清，文清正停顿着，仿佛看不大清楚似地向她们这边望）啊！

文清当时低下头，默默走进了自己的屋里。

他进去后思懿就由书斋小门跑进。

思　懿　（惊喜）是文清回来了么？

愫　方　（瘖哑）回来了！

思懿立刻跑进自己的卧室。

愫方呆呆地愣在那里。

远远的号声随着风在空中寂寞地颤抖。

愫方受到的是难以承受的打击。天真的塌了！哑巴都急得说了话。可是，她却没有一句话，也没有明显的外部动作，只是“呆呆地愣在那里”。一个有才能的演员在这个“停顿”中，可以发掘出多么丰富的内心独白。这是无声的独白。当然，我们在“沉默”中所感受到的人物内心活动，也许不像有声独白那样具体。可是，由于作家在此以前已经让愫方打开了心扉，我们了解了她的感情、愿望，同情她的境遇，为她的前景忧虑，在这个“停顿”的瞬间，就可以同她一起去承受那个骤然而降的打击，用自己的体验去赋予无声的动作以特定的心理内容。在某种情况下，这对观众是一种更大的艺术享受。当然，这个停顿，又预示着人物性格的发展和人物关系的变化，预示着愫方将要有一系列新的动作。我们将会在下一场看到这一切。

4. “独白”的力量

独白可以是无声的，也可以是有声的。无声的独白，可以通过演员的表演和观众的联想获得很大的艺术感染力量；有声的独白，则可以把人物内心的活动具体地告诉观众。正因为如此，有些剧作家并不满足于“沉默”所取得的效果，也喜欢运用有声的独白。

在中国戏曲剧本中，很多精采的唱词，把人物复杂的内心活动表现得淋漓尽致，动人心扉，这种唱词，也可以说是有声的独白。歌剧中有不少大段的独唱，绘声绘色，也是人物内心活动的特殊表现方式。前面所引《红楼梦》第三十二回对林黛玉内心活动的描写，在戏曲剧本或歌剧剧本中，就可以改成一段精采的唱词。在昆曲《十五贯》的“判斩”一场，最动人的部分正是况钟的一大段有声的独白。由于过于执的主观武断，冤狱构成，

熊友兰和苏戍娟就要被处死了。况钟“奉命监斩”时，发现了死囚的冤情。他要为无辜的受害者鸣冤昭雪，却又考虑到自己“奉旨决囚”，翻案无权，而且时限难违，关系重大。剧本通过一段很长的独白、唱词，揭示人物复杂的内心矛盾：

况　钟　若说她不曾杀人，就要捉到真正的凶手；若说她确曾杀人，也要找到真实证据。怎可捕风捉影，轻率判成死罪呢？斩不得！斩不得！（忽然想起自己的地位和任务）哎！
（唱前腔）我乃是奉命监斩，
翻案无权柄。
苏州府怎理得常州冤情？
况且呵！
部文已下，
怎好违令行！
（提起笔，犹豫再三）
呵，不可呵！不可！
（接唱）这支笔千斤重，
一落下丧二命！
（束手无策）嗳！
既然知冤情在，
就应该判断明。
错杀人，
怎算得为官清？
……

在实际生活中，像况钟这样，在公堂之上当着犯人和刽子手的面，滔滔不绝地自言自语，是不可能的。可是，一个人处在特定

的境遇之中，知道自己应该去做什么，又考虑到种种艰难险阻，反复权衡，迟迟难于决定，这样的思想斗争过程，却是真实的。这段独白加唱，不过是把人物潜在的思想斗争过程鲜明地展示出来，使观众听其声而知其心，得到的感受要比“无声的独白”明确、具体得多。

话剧剧本一般不用唱词，独白则是常用的。莎士比亚就善于用独白揭示人物的内心世界。在悲剧《哈姆莱特》的第一幕、第二幕、第三幕、第四幕，哈姆莱特都有很长的独白。我们正是通过那些独白，进入这位丹麦王子的灵魂深处，理解了是什么使他忧郁、痛苦、矛盾。而且，我们甚至可以通过那几段独白理出主人公内心历程的线索，它们是构成全剧情节发展的一条潜流。在另一部悲剧《李尔王》中，昏聩的国王李尔，把国土分给两个口是心非的女儿，却赶走了真正爱他的小女儿。但是，两个分得恩宠的女儿却无情地遗弃了他，使他像乞丐似地流落荒野。在荒野的暴风雨中，李尔长长的独白，充分展示了他灵魂深处的暴风雨，构成了一个震撼人心的悲剧场面。值得注意的是，在莎士比亚的悲剧中，独白并非仅仅是主人公一般心理活动内容的外现方式，还常常是作为揭示人物内心冲突的手段。例如，在《马克白斯》的第二幕，莎士比亚把弑君的场面推向暗场，在明场着力展现的却是主人公灵魂深处进行的自我搏斗。但是，揭示主人公内心冲突的独白比那个流血的场面更为震撼人心：

> 在我面前，我看见的可是一把钢刀，刀柄对着我的手？来，让我抓住你。抓了个空，可是你还在这里。不吉利的东西，你不是个看得见也抓得到的吗？还是，你只是我心里的一把刀，是个狂热不安的头脑所虚构出来的假像？
>
> 我仍然看得见你，清清楚楚的形状，同我现在拔出

来的这把一样，你告诉我走向我正要去的地方；我正要用的这一件家伙。是我其余的感觉愚弄着我的眼睛，还是只有我的眼睛才是正确无舛；我还是看得见你；在你的刀刃同刀柄上还滴着鲜血，刚才却没有，没有这样的事；都是那血腥的事叫我的眼睛看出了神……

读了这段独白，我们不能不钦佩莎士比亚对人物心灵的深刻洞察力和超人的艺术想象力。一个人要把弑君的念头付诸行动的时候，似乎整个世界都在他眼前消失了，他唯一能够看到的只有那把滴着鲜血的钢刀！这段独白所揭示的内心冲突十分深刻，它是别的手段很难代替的。

继莎士比亚之后，古典主义悲剧作家高乃依，浪漫主义剧作家雨果，都曾在剧作中广泛地运用独白。雨果认为：戏剧应该“向观众展示出两个意境，同时照亮了人物的外部和内心，通过言行表现他们的外部形貌，通过旁白和独白刻划内在的心理，总之一句话，就是把生活的戏和内心的戏交织在同一幅图景中。”①当然，剧作家揭示人物内心的手段，并不只限于独白和旁白，外部动作和对话也可以具有这样的性能。从这个角度来说，雨果的说法并不全面。但是，在雨果的浪漫主义剧作中，对人物内心世界的揭示，确实借助于大段的独白。例如，在《欧那尼》中，几个重要人物都有大段的独白，卡洛在第四幕中的一段独白竟然长达一千六百余字，洋洋洒洒，激情横溢，将人物的内心活动揭示得淋漓尽致。

在喜剧中，独白也可以作为揭示人物内心世界的有力手段。例如，在意大利剧作家哥尔多尼的《女店主》、《一仆二主》等剧作中，常常运用独白，让人物直接披露内心的隐秘，并通过人物的自我暴露取得强烈的喜剧效果。这样的例证无须多举。

① 引自《西方文论选》下卷，上海人民文学出版社 1964 年版，第 191 页。

尽管独白是非常重要的，但有人却主张话剧应忌用这种手段，阿契尔说过："由于独白越来越给人以累赘、拖沓的感觉，因而加强了那些促使独白被排斥于舞台上的物质条件。人们发现，即使最细致的心理分析也不必借助于独白。"他甚至认为在剧本中运用独白是不"体面"的事，[①] 他的意见不免失于偏颇。独白当然不是实现"心理分析"的唯一方式，但却是有效的方式之一，使人感到"累赘"、"拖沓"的独白当然是有的，但这并不是独白本身的罪过。对话运用不好，不是也会"给人以累赘、拖沓的感觉"吗？

值得注意的是，人们主张忌用独白，往往是以易卜生的剧作为根据。例如，美国戏剧理论家哈密尔敦就曾经说过：现代戏剧所以否定独白，其根据就在于"易卜生的严格的戏剧构造"。[②] 其实，这种根据是没有说服力的。易卜生并没有丢弃独白，他只是在运用这种手段时具有鲜明的个性特点。在《玩偶之家》的第一幕，柯洛克斯泰为了保住自己在银行里的职务，向娜拉进行要挟：如果海尔茂不改变解雇的决定，他就要公布那张要命的借据。在柯洛克斯泰走了以后，娜拉内心掀起了一场风暴，我们听到的是这样的独白：

> （站着想了会儿，把头一扬）喔，没有的事！他想吓唬我，我也不会那么傻。（动手整理孩子们刚才脱下的衣服，住手）可是——不会，不会！我干那件事是为我丈夫。

通过这几句断断续续的独白，我们可以感到：她在品评着债权人

① 阿契尔：《剧作法》，中国戏剧出版社1964年版，第314页。

② 参见哈密尔敦：《戏剧论》，世界书局1931年版，第104页。

那些威胁性的话语，在思索着出路，在进行激烈的内心斗争，在搜寻理由安慰自己受伤的心灵……在此之后，易卜生一再用这样的独白展现女主人公隐秘的灵魂冲动，人们不难看到，易卜生在运用独白方面，与莎士比亚、高乃依、雨果等剧作家有明显的不同。在莎士比亚等的剧作中，主人公的独白往往是洋洋洒洒，将人物隐秘的灵魂冲动揭露得淋漓尽致。然而，易卜生剧作中的独白却显得更自然、更含蓄，人物在独白中直接吐露的往往只是心理活动内容的一小部分，更丰富、更复杂的内容都潜藏在独白的背后，因此，独白中潜台词的容量是很大的。我们必须了解人物所处的情境，进行一次“设身处境”的体验，才能感受到独白的心理容量。

在有些现代剧作中，独白不仅没有被废止，反而被广泛地运用，在曹禺的《雷雨》和《北京人》中，我们没有看到独白。可是，在《日出》第三幕、第四幕的结尾，作家却让小东西、陈白露、方达生分别用独白倾吐自己的心声。第四幕，李石清被潘月亭耍弄、侮辱、解雇之后，也是用一段独白倾泄内心的愤怒，那段独白，还预示着将有一场新的较量。《家》的第二幕，觉新和瑞珏在洞房中相对无言（对话），各自内心深处的隐秘活动化成了诗情洋溢的独白，可以说，这个场面的戏剧性正在于独白体现的复杂的内心活动。在这里，独白是动作，又是情节。郭沫若在《屈原》的第五幕，把主人公满腔的愤懑倾注于那段激情澎湃的独白；一首《雷电颂》，是屈原（也是作者）心灵深处爆发出来的最强音。更为突出的例子是，奥尼尔《琼斯皇》的大部分篇幅，正是由独白构成的。剧中的主人公琼斯，是美国黑人，在火车上当过侍役，因为杀死了一个叫泽夫的黑人，被捕入狱。他杀死了看牢的白人，后逃离美国，和伦敦商人施密塞一起到西印度群岛，自立为皇，用欺骗手段统治着岛上的黑人。有一天，当他睡觉的时候，黑人们都逃上山去，准备杀死他。但是，

黑人们听信他的欺骗，认为只有银制的枪弹才能打死他，便在山下赶制银弹，暂时没有进攻。全剧共分八场。第一场写施密塞吵醒琼斯并告诉他黑人都逃上山去，马上就要向他进攻；琼斯扔掉王位，拿着一支枪独自跑掉，枪里装着五颗铅弹和一颗银弹，准备必要时用银弹自杀。第八场，黑人们做好银弹，进树林追捕琼斯，最后抬出他的尸首。第二场到第七场，都是写琼斯一个人在森林中内心恐惧的状态，他面前不断出现恐怖的幻境迫使他用完全部子弹。这六场没有一句对话，除了表示人物恐惧心理的“外部动作”以外，全部是他面对幻境时的独白。例如，在第三场，他正逃命时，眼前出现了泽夫的幻象，接着是：

> 琼　斯　（呐呐地说道）你死了么——抬起头来——你不能跟我讲话吗？你是——你是鬼么？（他在盛怒的疯狂下取出手枪）黑人，我杀死你一次。我难道再要杀死你一次么？那么接受吧。（他开枪。烟飞尽，泽夫已不见。琼斯站在那里发抖——于是坚定自信一点）他走啦。是鬼不是鬼，一枪完了他。（远处的鼓声又明显地比前响一些快一些。琼斯也觉得了——吓了一跳，回过头来看）他们追近来了？他们走得真快！而我在这儿开枪让他们知道我在哪儿。喔，天呀，我得赶快跑呀。
> （忘记往小径走。他胡乱地向反面矮树中钻进去，在黑影中不见了。）①

这里着重表现的是人物内心的冲突。琼斯的话有些是对着幻象说

① 引自《天边外》，商务印书馆1947年版（《琼斯皇》的译本也收在此集中）。

的。泽夫早被他打死了。剧中出现死者的幻象，是展示人物内心冲突的一种手法。他对着幻象说的话，实际上是独白。这样的独白，不仅没有使剧情停滞，它们正是构成情节的因素。

5. 不要排斥“旁白”

阿契尔不仅反对独白，他甚至说过：“旁白比独白更坏十倍。”他认为在舞台上运用旁白“违反了物理的可能性”：“一个人很可能说出他的思想来，但是如果一个人说出他的思想是为了让观众听见，同时却不让舞台上其他人物听见，这显然是不可能的。”① 我觉得，加给“旁白”的这个罪名，是莫须有的。

独白和旁白都是用以揭示人物内心“隐秘”的手段，两者的区别只在于：前者是人物独处时内心活动的披露；后者则是某个人物在同其他人物交往时的“自语”。在中国戏曲剧本中，这样的“旁白”是很多的，而且，为了有力地揭示人物隐秘的内心活动，常常在对白、对唱之间，插入大段的“背躬”，这是“旁白”的另一种形式。这些“自白”、“自唱”，不仅有助于塑造人物形象，也有助于展示情节的进程。在这些地方，观众不仅不会用“物理的可能性”去要求它，否定它；相反，观众由于可以通过它洞察人物的内心隐秘，而这些内心隐秘活动又恰恰是剧中其他人物并不了解的，因此，可以从中获得艺术享受。

当然，要把“物理的可能性”作为衡量舞台艺术的标准，戏曲的命运要比话剧更为悲惨。请问：一个人只是在舞台上转了几圈，就表示他已经走过千百里路程；这里谈得到任何“物理的可能性”吗？一个元帅带兵出征，身前身后只有几个兵将随

---

① 阿契尔：《剧作法》，中国戏剧出版社1964年版，第315、316页。

行，却表示他拥有千军万马；这又谈得到什么“物理的可能性”呢？可是，戏曲的观众，却把这些看成是理所当然的。当然，话剧较之戏曲，应该更接近生活；但决不能把话剧同生活等同起来。舞台法则在很多方面却允许违反“物理的可能性”。如果莎士比亚完全按照“物理的可能性”去处理《李尔王》第三幕第一场，他就应该让狂风、暴雨、雷声由始至终喧嚣不已，主人公那些重要的独白，就要被自然界的喧嚣声吞没了。在《哈姆莱特》第一幕，莎士比亚让观众看到老丹麦王的鬼魂，并倾听到他对儿子诉说自己被谋杀惨死的情景，这不是完完全全违反了“物理的可能性”吗？我们决不能把“物理的可能性”强加给“舞台法则”。谁都承认，在表现手段上，话剧受到极大的限制。我们应该支持剧作家在舞台法则的范围内去运用各种有效的表现手段，而不应该再限制他们。对待“旁白”，也应持这种态度。

其实，在中外古今的不少优秀剧作中，不乏成功运用“旁白”的例证。剧作者让出场人物通过几句“旁白”，向观众披露自己内心的隐秘。这些隐秘的内心活动，是不能或者不愿对场上人物说出来的，却需要使观众了解。在这种情况下，旁白可以收到对话不能得到的效果。莫里哀的喜剧剧本，几乎都有这样的旁白，但这并不是唯一的例证。诸如哥尔多尼的《一仆二主》，博马舍的《费嘉罗的结婚》，都有很多这样的旁白。它们是对话的补充，是人物内心隐秘的表现，也是情节的组成部分。

奥尼尔的《奇异的插曲》是广泛运用旁白的一个极端的例证。剧作家在这个剧本的很多地方，把对话和旁白交错使用，借以揭示人物复杂的内心矛盾。如果从表现人物内心隐秘的角度来说，旁白的作用远远超出对话。这出戏的主人公宁娜，是教授的女儿，受过高等教育，由于未婚夫戈登在第一次世界大战中飞机失事烧死了，她受到沉重打击，把自己“施舍”给伤兵，以医治“创伤”。但她感到创伤是不能医治的，又嫁给了一个叫伊万

斯的青年。婚后，她并不爱伊万斯，却想生一个孩子。她怀孕了。在第三幕，伊万斯夫人（伊万斯的母亲）把伊万斯家的疯癫遗传史告诉了她，她知道孩子是不能生下来的。在两个人谈话的场面中，对话夹着很多旁白：

伊万斯夫人　你刚刚说你嫁他是因为他需要你。他现在不是比从前更需要你么？可是我不能叫你不撇开他，假若你不爱他的话。但你不爱他，你就不应该同他结婚。所以无论发生了什么事故，都是你的过错。

宁　　娜　（苦恼地说）会发生什么事故呢？——你是什么意思？——沙穆一定没有什么——正如他从前一样——而且也不是我的过错，无论怎么说！——这不是我的过错！

（接着良心不安地想着）

可怜的沙穆……她是对的……这并不是他的过错……这是我的错……我想利用他来救自己……我又做了个懦弱虫……如像我对戈登一样……

伊万斯夫人　……

宁　　娜　（带着一种沉郁呆钝的惊疑）你找到安宁没有呢？

伊万斯夫人　（冷嘲地）人们说伊甸乐园的绿野中是有着安宁！你得要死去才能知道真假的。（接着骄傲地说）可是我能够说，我的一生，因为对那些给我以爱情的人很公道，所以我觉得自骄。

宁　　娜　（被激动了——不知如何是好地说）是

> 的——这是实在的，不是么?
> (奇异地想)
> 一生对人公道……自骄……信赖……光明正大！……谁在向我说话呀……戈登！……呵，戈登哟，你的意思是要我把我已经给你的生命给予沙穆么？……沙穆也爱你，嘿……他说，假如我们有一个男孩，我们将把他取名戈登，纪念戈登的光荣……戈登的光荣！……现在我得怎样做来纪念你的光荣呢？戈登？……是了！……我知道了。
> (用一种沉滞的语音机械地说）很好，母亲。我将同沙穆呆在一起……①

在这里，宁娜处于内心矛盾重重的境地。她对伊万斯夫人“说”的，和自己心里“想”的，相互矛盾。旁白的作用，正在于展示了人物的内心秘密，表现了人物“心口不一”的状态。劳逊对此剧旁白的运用曾经提出批评，他说：“旁白一般是用来暴露人物的内心秘密的。在这里却并不是这样。十分之九的旁白都是用来说明情节和作些皮相的批评。”他接着又说：“是不是我们就下结论说这些旁白只是出于一种怪想或者为了标新立异呢？绝不。在结构上讲，它们是具有极重要意义的：它们被用来构成一种预兆的感觉。……旁白预先告诉我们将有什么事情发生，并且减少了冲突的尖锐性。”② 这些批评是有道理的。据说，这出戏

---

① 奥尼尔：《奇异的插曲》，中华书局1936年版。

② 引自《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社1978年版，第175、176页。

在美国上演时，要由下午五点钟演到晚上十一时，中间休息时间很长，让观众去吃饭。过多地运用旁白，是造成演出时间过长的重要原因。在对话中插入大量的旁白，确实对人物之间冲突应有的尖锐性削弱了，影响了全剧的戏剧性。尽管如此，我们却不能完全否定旁白对揭示人物内心矛盾的作用。我觉得，奥尼尔在这出戏里着重表现的正是人物内心深处的矛盾，大量使用旁白，正是出于这样的意图。

在有些剧作中，旁白不仅仅是揭露人物内心隐秘的手段，还起着布局的作用。例如，在哥尔多尼的喜剧《一仆二主》的第一幕，克拉里切正在和博士的儿子西里维俄举行订婚仪式，特鲁法儿金诺突然出场报告费捷里柯到来的消息，这位不速之客原来是克拉里切的未婚夫，人们都说他已经死了。正因为如此，他突然到来的消息，使在场人物“都惊呆了”。当这位不速之客出场之后，用信件证明自己就是费捷里柯。这样，在巴达龙纳与博士之间，在那对刚刚举行订婚仪式的青年之间，在他们与这位“费捷里柯”之间，都构成了尖锐的矛盾。构成这种复杂矛盾的基础是一场误会，因为来人并非真的是费捷里柯，只是女扮男装的彼阿特里切。在处理这场戏时，剧作家要取得喜剧效果，在布局上必须解决这样的课题：一方面要让上述出场人物真的相信来人就是费捷里柯，一方面又要让观众知道来人的真实身份，知道由此发生的冲突只不过是一场误会。假使剧作家在此之前安排一个交代性的过场，向观众介绍彼阿特里切的身份，当然可以取得上述效果。但是，这样布局是不简练的，也会影响彼阿特里切出场前后的效果。哥尔多尼并没有安排交代性的过场，只是借助出场人物的几句旁白，就解决了布局的难题。在彼阿特里切出场之后，她声明自己就是从都灵来的费捷里柯，可是，在场的另一个人物布里格拉却是认识她的，他用几句旁白向观众泄露了隐秘：

布里格拉　（自语）我看见谁啦？这是开的什么玩笑？这不是费捷里柯，而是他的妹妹彼阿特里切小姐。我倒要看看，这个骗局是怎么回事？

这段旁白既是人物内心活动的外现方式，也起着布局的作用。布里格拉说的这段话，观众可以听见，而场上其他人物却是听不见的。但是，这种“违反了物理可能性”的手段，其作用却是其他手段所无法起到的。正是由于观众了解了彼阿特里切的真面目，当剧中人物由于误会而展开冲突的时候，他们才能居高临下地观看这些冲突的场面，冲突的发展愈激烈，剧中人物在冲突中的表现愈严肃认真，喜剧效果也就愈强烈。

总之，在剧作中，旁白的作用是多方面的。当然，我们所以把旁白看作是“动作”的一种成份，主要还是指它是人物内心活动的一种外现手段。不过，它也并不是表现人物内心矛盾、体现人物“心口不一”状态的唯一方式。只运用对话，也可以完成这样的意图。

6. “独白”的发展

在有些剧本中，独白不仅被运用着，而且，剧作家们在广泛探索着更充分地展示人物内心活动的手段，赋予独白以更有力的方式。

阿瑟·密勒的两幕话剧《推销员之死》，剧情很简单。六十多岁的老推销员威利，为某公司辛勤奔跑了三十多年，在他无力继续奔跑的时候，被解雇了。他一生希望长子比夫大有作为，比夫已经三十多岁，却一事无成，在打算去找人借钱经营体育用品

时，却偷了人家一支钢笔，断了生路；威利恨子无能，却又发现儿子所以落到这个地步，正是由于过去曾经看见自己和一女人私通而变得灰心丧气。威利在重重打击下，决定自杀，以换取保险公司的两万元现款，给妻子和孩子们留下一条生路。第二幕，威利由饭馆回家以后，一边种菜，一边打着自杀的主意。在这时，剧作家为了充分揭示威利的内心矛盾，请出了威利哥哥的幻象，使"独白"获得更丰富的表现力：

威　利　胡罗卜……株距四分之一英寸。行距……行距一英尺。（他量下尺寸）一英尺。（他放下一包种子，又量尺寸）甜菜。（他又放下一包种子，再量）莴苣。（他念着包装说明，放下一包种子）一英尺——（正说着，本在右侧出现，向他慢慢走来，他就突然住口）多妙的计划，啧，了不起，了不起。因为她在受苦，本，老婆在受苦。你懂我的意思吗？男子汉不能两手空空来，两手空空去呀，本，男子汉总得搞出点名堂来。你不能，你不能——（本迎上去仿佛想打岔）到如今，你总得考虑考虑啦。别一下子回答我。可别忘了。这是一笔保证有两万块钱收入的计划。看哪，本，我要他跟我好好合计一下这件事的利弊得失。我没人好商量。本，老婆在受苦。你听见我的话吗？

本　（一动不动站着，在考虑）什么计划？

威　利　就是两万块立刻照付的现款。完完全全是有政府保证的金边证券，你明白吗？

本　你别拿自己开玩笑了。他们不见得肯如数支付保险单。

威　利　谅他们也不敢不付。难道我不是拼死拼活的按期缴纳保险费的吗？如今他们竟然不肯付清？办不到！

本　　　人家管这叫做胆小鬼干的事，威廉。（他走着，一边在想，转身）两万块——这倒是看得见，摸得着的硬货。

威　利　（这下放心了，越来越有力）噢，本，妙就妙在这一点上！我看到它就像颗金刚钻，在暗中闪闪发光，又粗又硬，我可以拣起来，放在手里摸。这可不是什么双方约好谈买卖！这决不会是再叫人上当的事。本，这一来一切都要改观了。因为他当我是窝囊废，瞧，他还因此存心羞辱我。不过这场葬礼——（挺起身）本，这场葬礼准会隆重！有的从缅因州来，有的从马萨诸塞州来，有的从佛蒙特州来，有的从新罕布什尔州来！全都是有汽车驾驶执照的老前辈——那小子准会吓得目瞪口呆，本，因为他根本不晓得——我是赫赫有名的，罗得艾兰州，纽约州，新泽西州——我在这些地方都是赫赫有名的。本，这一点他会亲眼彻底看清楚的。他会看清我是什么人，本，那小子，免不了会大吃一惊的！

本　　　（走到园子边上）他会骂你胆小鬼。

威　利　（忽然害怕）不，那未免太可怕了。

本　　　嗳。还骂你大傻瓜。

威　利　不，不，他骂不得。我受不了！
　　　　（他精神沮丧，万念俱灰）

本　　　他会痛恨你，威廉。

（听到孩子的欢乐音乐声）

威　利　噢，本，咱们要是能回到过去那些欢乐的时代里去该多好啊！过去一向充满光明和友谊，冬天乘雪橇，脸蛋红彤彤。老是有什么好消息传来，想是有什么好事找上门。从来他不让我自己拎着旅行袋进屋，总是给我那辆小红汽车打蜡！哎呀，为什么我不能给他点什么，要他别恨我呢？

本　　　让我想想看。（他看看表）我还有点时间。这计划高明，可你千万不能拿自己开玩笑。

〔本向舞台后面飘然而去，走得不见人影……〕①

一个人在决定是否自杀的时刻，内心深处的活动当然是很复杂的。要不要自杀？自杀以后又会怎么样？自己的亲人会怎样看待自己？诸如此类的问题，都会反复考虑。他可能是在内心里自问自答，也可能想到某个最亲近、最信任的人，在内心里和他交谈起来。在剧本中，本，是威利的哥哥，又是他心目中最有本领的人物。威利在内心矛盾的关头，又没有人好商量，眼前出现本的幻象，和他商量，这是合乎逻辑的。看起来，这像是对话，但并不是客观的，而是威利内心深处进行的，具有主观的性质。同样的内容，当然可以用普通的“独白”表现出来。可是，象剧本中这样表现，却可以把人物内心活动展示得更充分，更有力量。可以说，这是“独白”的发展。

在展示人物内心世界方面，电影的表现手段比话剧丰富得多。在很多影片中，我们可以看到多种多样的主观表现方式。其

① 见《外国戏剧资料》，1979年第1期。

一，将人物的心理活动内容（如回忆、幻象、梦境等等）化为直观的视觉画面，这是被普遍运用的主观表现方式。例如，在国产片《乡情》中，翠翠划船送田桂去城里认亲，两个人在离情别绪中沉默着。这时，导演用一组短镜头交错表现人物沉思的情景和湖滩上牛群的背景画面，最后是翠翠沉思的特写镜头。随着这个特写镜头和清晰的画外音，又出现了小翠翠给哥哥送饭时二人在牛群中嬉戏的镜头。这些镜头乃是翠翠心理内容（回忆）的视觉化。在日本影片《生死恋》中，大宫和夏子的婚期还有两天，夏子突然在实验室的爆炸事故中死去，当大宫赶回东京向夏子家里走去时，影片两次切入同一个画面：夏子从树丛中跑出来，欢笑着迎接大宫，并对他说："你回来了！"反复出现的画面都是大宫在痛苦心境中眼前浮现的幻象。这些主观镜头，同样是把人物的内心活动视觉化。其二，在现代和当代电影中，展现人物心理活动内容的重要手段还有"内心独白"——"画外音"。在话剧艺术中，"内心独白"一般是无声的。有人把它看作是"演员借以表达角色思想感情活动的内部无声言语过程"。（《辞海·艺术分册》）这种在内心进行的言语过程，观众自然是不能听见的。我们只能根据演员的形体动作和面部表情感受到它的大体内容。在电影中，人物的"内心独白"却可以作为"画外音"直接传达给观众，这已经成为现代和当代电影中普遍运用的表现方式。在影片《牧马人》中，许灵均在北京饭店见到了父亲，在饭后他一个人在房间里，他将自己的旅行袋放在父亲的皮箱旁边，手里拿着秀芝孝敬公公的那篓茶叶蛋，沉思地放在地板上。这时，我们听到几句"画外音"：

> "秀芝煮的茶叶蛋，我没敢拿出来孝敬她的公公。可怜的秀芝呵，你怎么能想到三个人吃一顿饭要八十多块钱！"

这是主人公的“内心独白”。它既不同于戏剧艺术中的内心独白，也不同于我们在前面所谈到的独白。与戏剧中的“内心独白”相比，它是有声的，是可以被观众听到的；与戏剧中的“独白”相比，它却不是演员开口讲出来的。因此，我们既可以将它看作是“内心独白”的发展，也可以看作是独白的发展。值得注意的是，在当代戏剧中，很多艺术家不仅在探索着把人物心理活动视觉化（化为舞台场面）的方式，而且，也在尝试着将人物的内心独白通过画外音传达给观众。当然，我们可以说，在话剧舞台上运用这些方式，是从电影艺术中借鉴来的。话剧在发展，各种各样的表现手段和表现方式也在发展。当然，电影剧作家可以在无限的时间和空间中施展自己的才智，话剧作家却要受舞台时间空间的限制。但是，我觉得，话剧应该从电影展示人物内心世界的多种方式中，借鉴某些有益的东西，丰富话剧的表现手段。这是需要的，也是可能的。当然，从电影中借鉴的表现方式，也必须舞台化。

7. “戏”在“话”中

在剧本中，尽管独白、旁白以及“沉默”都是表现人物内心活动的手段，但人物最重要的语言则是对话。剧本中对话的作用，决不只是向观众交代已经发生的事情，叙述已经发展了的情节。尽管这样的交代、叙述，有时是必要的。可是，如果剧作家只是这样运用对话，情节就失去了戏剧艺术所具有的直观性，戏剧性就不存在了。

剧本中的对话，当然要有“动作性”。有人说，谈话是发声器官的运动，这自然是对的。如果这样理解剧本中的对话，任何

一句台词都可以说是动作。我们所说的对话的“动作性”，决不是这个意思。观众对出场人物只是接连不断地进行“发声器官的运动”，是毫无兴趣的。史雷格尔在解释“什么是戏剧性”时，正是从对话谈起的。在他看来，戏剧性对话和非戏剧性对话的界限，正在于对话本身是否具有动作性。他认为：“如果剧中人物彼此之间尽管表现了思想和感情，但是互不影响对话的一方，而双方的心情自始至终没有变化，那么，即使对话的内容值得注意，也引不起戏剧的兴趣。”在他看来，对话的动作性，指的正是让人物在对话中“以各人的见解、情操、情感相互影响，断然决定他们的相互关系，”① 这段话表明，对话作为戏剧动作的一种方式，不仅应该体现出人物潜在的意愿，而且应该对谈话的另一方具有一定的冲击力或影响力。“对话”本身就意味着双方的交往。但真正具有戏剧性的对话，应该是两颗心灵的交往及相互影响，对话的结果，必须使双方的关系有所变化，有所发展，因而成为剧情发展的一个组成部分。

话剧《霓虹灯下的哨兵》第二场，陈喜和春妮久别重逢，陈喜已经被南京路上的香风吹得昏了头，嫌春妮土气，想让她走，又不好明说，试探着对她透露自己的意愿；春妮初则沉浸在和丈夫久别重逢的喜悦、幸福之中，逐渐从陈喜试探的话语中产生了疑问，并要了解对方的真正意图。“言为心声”，双方的意愿、矛盾，就表现在对话之中：

陈喜　你不想妈妈？

春妮　想。

陈喜　你打算什么时候回去？

春妮　你叫我什么时候回去，就什么时候回去。一切听

---

① 见《古典文艺理论译丛》第11册，人民文学出版社1966年版。

你的。

陈喜　情况你都看见了，紧张得很，恐怕我没时间陪你玩。

春妮　我都想过了。看你工作忙，本想看看你就走，可又好像有许多话要说。

陈喜　什么话？说吧。

春妮　守着你，又好像没有什么话好说了。（笑了）

陈喜　春妮，我看你明后天就走吧，好不好？

春妮　你这话是真的？

陈喜　真的。部队刚进城，我怕别人万一有意见。等安定下来，我回家看你。

春妮　喜子，你，你……

陈喜和春妮夫妻关系的变化，是这出戏情节的一条线索。这条情节线的发展，主要是通过对话体现的。在以上那段对话中，双方的关系已经在发展了。接下去，对话的动作性更强了。台词体现着双方的内心动作，内心动作和外部形体动作统一起来，使冲突向前推进，情节线在迅速发展，直至关系破裂：

陈喜　不行，我要走了。（站起来）

春妮　你等等。（跟着站起来）

陈喜　来不及了！（一把将线扯断）

春妮　（提着断了线的针，黯然）你……陈喜！

陈喜　（停步，回头）春妮，怎么啦？我句句都是好话。我不能上哪都把你带在身边，特别在大庭广众面前。不回去，你就在屋里呆着，千万别上大街。

〔春妮感到意外的震惊，以异样的眼光盯着陈喜。

陈喜　瞧你，别生气了。我就回来！（招招手）回头见！（下）

春妮　陈喜！……（捂脸扑到陈喜床上）

可以看到，这里的对话就是一场尖锐的冲突，陈喜的每一句台词对春妮都有很大的冲击力。别林斯基曾经把一般争论性的对话和戏剧性的“争论”作过如下的区分：“如果两个人争论着某个问题，那么这里不但没有戏，而且也没有戏的因素；但是，如果争论的双方彼此都想占上风，努力刺痛对方性格的某个方面，或者触伤对方脆弱的心弦，如果通过这个，在争论中暴露了他们的性格，争论的结果又使他们产生新的关系，这就已经是一种戏了。”[①] 这样的争论所以是戏剧性的，因为它本身就是一场真正的冲突。有些初学写戏的同志，常常不懂得这种区别。他们让剧中人物围绕某个“问题”发生意见分歧，双方各持已见，一次又一次地争论着，我们在那些无休无止的争论中，既看不到人物的性格，又看不到相互关系的变化。这里当然不会有真正的戏剧性。

然而，如果认为只有具体体现冲突的对话才有动作性，那是片面的。两颗心灵的交往，可以是由意愿抵触而构成的内心冲突，也可以是意愿共同时内心情感的交流。不过，人物之间内心情感的交流，同样应该相互具有影响力，能够导致双方的心情以及相互关系的发展变化。如果只是让这些人物坐在一起大发议论，或者各自把思想情感表白一通，而彼此互无影响，那也不是真正的戏剧动作。在契诃夫《万尼亚舅舅》最后一幕的结尾，有伏依尼茨基——万尼亚舅舅和苏尼亚的两段对话：

① 引自《古典文艺理论译丛》第3册，人民文学出版社1962年版。

苏　尼　亚　(上) 他们走了。(拭泪) 上帝祝福他们。(对舅舅) 好吧，万尼亚舅舅，咱们开始工作吧。

伏依尼茨基　工作，工作……

苏　尼　亚　很久很久咱们已经没有一起坐在这张桌子旁边啦。(点起桌上的灯来) 我看墨水也没有了吧……(拿起墨水瓶，走到橱前，装进墨水) 他们走了，我可真觉得难过。

…………　〔铁里金踮着脚尖上，坐在门边，轻轻调着吉他的弦。

伏依尼茨基　(对苏尼亚，一面抚着她的头发) 我的孩子，我的心多么沉重！啊，你哪里知道，我的心有多么沉重呵！

苏　尼　亚　这是没有办法的。我们得活下去。

…………　(停顿)

万尼亚舅舅和苏尼亚并不是全剧冲突的对立双方。多年来，他们一起坐在这张桌子旁边默默地工作着，自认为把精力、才智贡献给一个“有坚定信念和崇高人格的人”，到头来，他们发现这个人不过是一个自私、昏聩、残忍的家伙。这个破灭了的“偶象”携同那个徒有美的外表、灵魂空虚至极的夫人一起走了。万尼亚舅舅和苏尼亚的理想粉碎了，却不得不强忍心灵深处的创伤继续为那个人无休无止地工作下去。当他们重新坐在桌子旁边时，各自都怀着深重的痛苦，相互倾诉衷情，相互抚慰。金山曾经成功地扮演过剧中万尼亚的角色。他在记述听到苏尼亚最后一句台词时的内心活动时写道：“孤儿的双手抚在我的肩上。这人间最大的忠诚和恩爱，都依附在她那尚未成年的女儿的双手之上。她轻

轻地抚摸着我，她要和我相依为命。"① 他们的对话，不仅是各自内心痛苦的流露，是相互关系的体现；而且，正是在这些对话中，彼此都从对方获得心灵的慰藉，决心强忍精神上的伤痛，一起继续走上未完的人生之路。这样的对话，虽然不包含双方之间的任何冲突，却有丰富的动作性。

有一位导演说得好："话剧，对于作家来说，是语言的艺术，对于导演来说，却是行动的艺术。"② 这句话正确地说明了戏剧艺术的本质。但是，只有把语言和行动（动作）统一起来，才能真正理解作家和导演的这种关系。如果作家在写剧本的时候把"语言"看作是与"动作"无关的东西，导演的"行动的艺术"就会落空，这是毫无疑义的。在舞台上，塑造人物形象、揭示剧作主题的唯一手段，是舞台动作。舞台动作，包括外部动作、静止动作和语言动作，都可能具有戏剧性。其中，语言动作（台词）对塑造人物形象是更重要的。台词，包括对话、独白和旁白，是展示内心动作的基本手段。舞台剧当然不同于广播剧。观众在剧场里看戏，可以同时获得视觉和听觉的感受，这是舞台剧在表现手段上比广播剧优越的地方。舞台剧的作者，当然应该充分利用这种优越性，重视外部形体动作和演员面部表情的感染力量，在剧本中为演员发挥才能提供充分的条件。从演员的表演艺术来说，台词和形体动作，是话剧表演艺术的两根支柱。只重视台词，轻视形体动作，就等于拆掉了两根支柱的一半，使演员的表演变成单纯的朗诵，把舞台剧变成了广播剧。这正说明，即使话剧作家正确地理解了台词的特性，也不能把写好台词当作唯一的任务，而忽视对台词之外的外部动作的构思。

---

① 金山：《一个角色的创造》，中国戏剧出版社 1957 年版，第 150 页。

② 见焦菊隐：《导演·作家·作品》，引自《焦菊隐戏剧论文集》，上海文艺出版社 1979 年版。

可是，台词毕竟是更重要的。从话剧和电影的比较中可以看出它的重要性。电影艺术虽然也可以使观众同时获得视觉和听觉的感受，但就其特性来说，则主要是运用视觉形象的艺术。无声片，观众是完全可以接受的。有声片的台词，可以说是视觉形象的补充，起着加深观众视觉感受的作用。顺便说一句，有一个时期，电影中的对话过多，甚至有用对话取代视觉形象的弊病，原因之一，是片面强调电影和话剧的共同点，而忽视了电影艺术的特性。与电影相比，话剧则更重于作用于观众的听觉，也就是更重于台词。电台广播电影“剪辑”的时候，如果不附加必要的解说，听众是很难听懂的；无声片则根本不能广播。解说的作用，主要是弥补听众失去的视觉感受。可是，播送一出好的话剧演出实况，解说则可以少用，甚至可以完全不用。这也可以说明，台词在话剧中要比在电影中重要得多。

从话剧艺术的特性来说，台词（包括对话、独白和旁白，主要是对话）是体现人物内心动作的形式，也是戏剧动作的基本形式。话剧，戏剧性的基本因素正在于这个“话”字。仅从这个意义上来说，也可以把话剧看成是“语言”的艺术。但对这种说法，必须加以补充。人们对剧本中的台词，有各种各样的要求，诸如要“有生活气息”、要“性格化”、要“口语化”、要“通俗易懂”、要“有诗意”，等等；这些要求都是对头的。可是，首要的、基本的要求，应该是要有“动作性”。使“话”具有戏剧性的根本问题就在于此。只有剧作家在创作中把“话”作为动作来写，导演才能在这些台词中发掘出丰富的舞台动作。任何一位导演，面对充斥大量静止的（没有动作性的）对话的剧本，也难于发挥他的才智。我国清代戏曲理论家李渔，在论述戏剧语言时曾要求作家：“务使心曲隐微，随口唾出。”[①] 所谓

① 见李渔：《闲情偶寄·词曲部》。

"心曲隐微"，指的正是人物内心隐秘的活动；李渔正是要求剧作家要有把人物复杂的内心动作在台词中充分体现出来的能力。确实，一个剧作家不仅应该善于在日常生活中捕捉那些冲突集中、人物关系复杂微妙、动作丰富的素材，还必须具有把动作化为台词的能力，具有把人物之间的冲突和一般关系体现在对话中的能力。没有这种能力，剧本是写不好的。

曹禺是一位出色的剧作家。他精于从生活素材中提炼各种形式的矛盾冲突，精于在日常生活中发现人物关系中具有戏剧性的因素；并善于通过精彩的戏剧语言使它们获得直观的体现。他对舞台有着特殊的敏感。在他写每句台词时，都仿佛亲身坐在剧场里，看得见演员在念台词时产生的内在（心理的）、外在（形体的）的动作。因此，他能准确地预料这些台词会引起什么样的剧场效果。对一个剧作家说来，这是一种可贵的素质。他正是凭着这种素质，出色地运用戏剧语言，写出了一部部成功的剧作。

我们看到，在曹禺的剧本中，有时，人物的对话是唇枪舌剑，每句台词都有很大的冲击力：

潘月亭　我想我这两天很忍了一阵。不过，我要跟你说一句实在话：我很讨厌一个自作聪明的人在我的面前多插嘴，我也不大愿意叫旁人看我好欺负，以为我甘心叫人要挟。最可恶的是行里的同人背后骂我是个老糊涂，瞎了眼，叫一个不学无术的三等货来做我的襄理。

李石清　（极力压制自己）我希望经理说话无妨客气一点。字眼上可以略微斟酌斟酌再用。

潘月亭　我很斟酌，很留神。

李石清　（狞笑）好了，这些名词字眼都无关紧要：头等货，三等货，都是这么一说，差别倒是很有

限。不过，经理，我们都是多年在外做事的人，我想，大事小事，人最低应该讲点信用。

潘月亭　信用？（大笑）你要谈信用？信用我不是不讲，可是要看对谁。我想我活了这么大年纪，我该明白跟哪一类人才可以讲信用，跟哪一类人就根本用不着讲信用。

李石清　那么，经理仿佛是不预备跟我讲信用了。

潘月亭　（尖酸地）这句话真不象你这么聪明的人说的。

李石清　经理自然是比我们聪明。

潘月亭　那倒也不见得。不过我也许明白一个很要紧的小道理。就是对那种太自作聪明的坏蛋，我有时可以绝对不讲信用的。你知道你的太太跟你打电话了么？

李石清　（眩惑地）我知道，我知道。

潘月亭　你的少爷病得快要死了，李太太催你快回家。

李石清　（怒目向潘月亭）我就要回去。

潘月亭　那好极了。你的汽车在门口等着你。（刻薄地）坐汽车回家是很快的，回家之后，你无妨在家里多多练习自己的聪明，有机会你还可以常常开开人家的抽屉，譬如说看看人家的房产是不是已经抵押出去了，调查调查人家的存款究竟有多少。……不过我可以顺便声明一下，省得你替我再多操心，我那抽屉里的文件现在都存在保险库去了。

李石清　（目瞪口呆）嗯！

……

李石清原是大丰银行的小职员，靠着逢迎的本事升为潘月亭的秘

书，在低下的职位上饱尝了权贵们的羞辱。他不甘心贫贱的境地，乘潘月亭濒于破产的危机，偷看了银行把全部产业抵押出去的合同，以此要挟潘月亭，得到了襄理的职位。潘月亭在危难时忍气吞声。在得知公债行情猛涨的消息之后，自以为银行的局面可以稳住了，便向李石清猛扑过来，欲置其于死地。在这场交锋中，潘月亭是进攻者，他已决定解雇李石清，口袋里装着薪水清单，却不肯轻易拿出来，而是像一只抓住猎物的猫，在吞食之前先要尽情耍弄一番。他对李石清肆意报复，羞辱，每一句话，都象是刺向对方灵魂深处的毒剑。李石清则是一个拳击场上的弱者，在对方接连不断的重击下，了解了自己的危境，在作最后的挣扎。在这个回合，他一败涂地。可是，他并不像黄省三一样地去饮恨自杀，而是寻找有利的时机对潘月亭反击回去。时机一到，斗争的另一个回合又展开了。潘月亭与李石清之间反复的较量，表面上并不见刀来剑往，双方都没有多少强烈的外部形体动作；但是，冲突是激烈的。这是一场震撼人心的你死我活的心理冲突。台词中的唇枪舌剑，正是尖锐的心理冲突的直观体现。

在曹禺的剧本中，有时，人物的对话并不是那么针锋相对，甚至就像普普通通的闲谈；但是，台词包含的内心动作仍然是丰富的，“心曲隐微”，尽露言表。读着这样的台词，我们不能不佩服剧作家把丰富的内心动作化为戏剧语言的才能。《北京人》第一幕，曾思懿当众提出愫方和袁任敢的亲事，引起了一场议论，在场的除愫方本人外，还有曾皓、曾文清、曾文采、江泰，对于这样一件事，每个人都有自己的想法和打算，每个人都想争取愫方顺从自己的意愿，这些，都或明或暗地体现在对话之中：

〔愫方低头不语。

曾　皓　愫方，你自己觉得怎么样？不要想到我，你应该替你自己想，我这个当姨夫的，恐怕也照拂不了

你几天了，不过照我看，袁先生这个人——

曾思懿　（连忙）是呀，愫妹妹，你要多想想，不要屡次辜负姨夫的好意。以后真是耽误了自己——

曾　皓　（也抢着说）思懿。你让她自己想想。这是她一辈子的事情，答应不答应都在自己，（假笑）我们最好只做个参谋。愫方你自己说，你以为如何？

江　泰　（忍不住）这有什么问题？袁先生并不是个可怕的怪物！他是研究人类学的学者，第一人好，第二有学问，第三有进款，这，这是自然——

曾　皓　（带有那种“稍安毋躁”的神色）不，不，你让她自己考虑。（转对愫方，焦急地）愫方，你要知道，我就有你这么一个姨侄女，我一直把你当我的亲女儿一样看，不肯嫁的女儿，我不也一样养么？——

曾思懿　（抢说）就是呵，我的愫妹妹，嫁不了的女儿不也是——

（文清再也忍不下去了，只好拔起脚就向书斋走——）

曾思懿　（斜着文清）咦，走什么？走什么？

〔文清不顾，由书斋小门下。

曾　皓　文清怎么？

曾思懿　（冷笑）大概他也是想给爹煎药呢！（回头对愫方又万分亲热地）愫妹妹，你放心，大家提这件事也是为你着想。你就在曾家住一辈子谁也不能说半句闲话。（阴毒地）嫁不出去的

女儿不也是一样得养么？何况愫妹妹你父母不在，家里原底就没有一个亲人——

曾　皓　（当然听出他话里的根苗，不等她说完——）好了，好了，大奶奶，请你不要说这么一大堆好心话吧。（思懿的脸突然罩上层霜。）

……

一家人聚在一起，谈起有关某个成员的亲事，各自表明自己的态度，在日常生活中本是常有的事情。在一般作者的笔下，也许并不能构成引人的戏剧场面。但是，由于曹禺精细入微地把握住在场人物的性格特征，把握了他们之间微妙复杂的关系，发掘出每个人物在矛盾交错的情境中丰富的内心动作，并通过生动的对话体现出来，就使这个场面很有戏剧性。在这里，曾思懿为了割断丈夫和愫方的关系，极力主张让愫方嫁给袁任敢；她怀着阴毒的个人目的，却摆出一付“做好事”、“积积德”、真心关怀愫妹妹的面孔。曾皓为了把愫方留在身旁陪伴、伺候自己，极力反对这门亲事；他出于个人的私利拉着姨侄女不放，却装扮出一切都在为这个无靠孤女着想的慈善心肠。这两个人都在为维护自己的私利和对方明争暗斗。他们的对话，不仅是相互争斗的体现，句句话都甩在愫方的心头，在那里留下无血的鞭痕。江泰自以为是在主持公道，替愫方抱打不平，他敌视曾思懿，反对曾皓的私心，而自己的话也在无意中刺激着愫方。可怜的愫方，处于明枪暗箭的重围之中，一直用沉默作为防身的盾牌。被逼得无路可走时，才挤出了一句话：“我，我没有意见。”简短的几个字，也包含着多少难言的隐痛！一个寄人篱下、不能掌握自己命运的女子，强忍着内心的创伤，抑制着无法表达的愿望，每个字都是发自心灵深处的痛苦的呻吟！要找台词的动作性，这里俯拾皆是。

8. “音响”也可以成为动作

除了上述各种动作成份之外，我还想谈谈“音响”。在当代戏剧中，音响已经成为动作的一种成份。

一般说来，“音响效果”在戏剧演出中只是一种辅助成份。首先，它可以为人物创造一种客观环境的气氛。比如，在北京人民艺术剧院演出的《茶馆》的第一幕中，茶馆内部炒勺的响声，面案上的敲打声，门外时时响起的鸽哨声，水车的轮轴声，“烂糊云豆”的叫卖声，等等，这些音响此起彼伏，创造出特定生活环境的气氛。其次，音响效果还可以创造出一种特殊的情调，用以烘托剧中人物的主观情绪。比如，在《北京人》的第一幕，愫方受到思懿的挖苦、奚落之后，一个人留在小花厅里，感到万分哀痛，这时，剧作家借助音响造成一种强烈的效果，以烘托她的内心情绪：

> 冷冷的鸽哨声
>
> 辚辚——石道上独轮水车，单调的轮轴声。远处算命瞎子悠缓的铜钲声。
>
> 一两句遥远市街上的“酸梅的汤来……”
>
> 愫方伫立发痴，蓦然坐在一张孤零零的矮凳上嘤嘤隐泣起来。
>
> 微风吹来，响动着墙上挂的画。

类似这样的音响效果，在演出中当然都起着相当重要的作用。但是，正像阿·波波夫所说：这样的音响“只起着辅助作用。这好像是一种可有可无的伴奏，并不是绝对必要的。没有它，戏当

然可以进行。"①

如果音响并非仅仅是一种"伴奏"，如果没有它戏就不能进行下去，那么，这样的音响就已经成为一种动作的成份了。

在电影艺术中，这样的音响是很多的。巴拉兹在《电影美学》中指出："声音也可以在一部有声片里起推动剧情发展的作用。例如：一个水手在跟他的妻子道别。他的妻子一面摇荡着摇篮，恳求他不要再离家外出。但是窗外的大海清晰可见，它正在设法把水手从他妻子手里夺走。水手犹豫了。然后，银幕上同时传出两种声音：女人在轻声地唱着催眠曲，大海在悄声低语，犹如两个情敌，正在争情夺爱。画面上现在只剩下水手，只剩下水手的面孔，但是它显示了他思想中的冲突，显示了这两种声音、这两种召唤在他内心引起的激烈斗争。这是一个紧张的决定命运的场面，其中没有一句台词。女人的歌声和大海的低语在这里为争夺一个心灵进行了决斗。"他把这样的音响称为"剧中人物"②，按照我们的解释，它们已经成为有力的动作。

在戏剧中，音响同样可以起到类似的作用。波波夫在谈到音响的作用时曾举出两个例证：

其一是，"在莫斯科艺术剧院演出的《安娜·卡列尼娜》一剧中，安娜卧轨自杀以前，远处火车的汽笛声使她产生了只有一死的念头。随着火车的渐近而逐渐增强的汽笛声，终于使她下定了自杀决心。卡列尼娜死亡的这一瞬间，若没有音响效果的配合，就不可能在舞台上表现出来。"其二是，"在《铁甲列车》演出中，有这样一个激动人心的瞬间：铁甲列车应该发出它所有的辚辚声、碰撞声、铿锵声而冲上舞台。这时的音响效果就压倒

① 阿·波波夫：《音响效果的作用》，引自《戏剧理论译文集》第1辑，中国戏剧出版社1957年版，第194页。

② 巴拉兹：《电影美学》，中国电影出版社1982年版，第212页。

了其他一切因素，而成了剧中的‘角色’。”

不过，在波波夫所列举的两个剧目中，音响只是在某一场面、某一片断中才具有动作的价值。把音响作为全剧的贯串动作，最明显的例证则是奥尼尔的《琼斯皇》。在该剧的第一场中，当地土人已经聚集到山上准备向暴君琼斯发起进攻，英国商人史密塞将这个消息告诉琼斯，这个暴君似乎早有准备，他凭着自己的勇气、智慧并不惊慌，自认为可以胜过造反者，正在这时：

……（远山上传来微弱、有节奏的鼓声。鼓声低沉、颤抖。开始时鼓点如正常的脉膊——每分钟七十二次——而后逐渐加快，直到幕落，从不间断。）

琼斯听到鼓声，“面部出现了一种恐惧的神色”，于是，他离开皇宫，开始逃亡。从第二场到第七场，琼斯一个人在丛林里逃窜，在他面前不断地出现各种幻象，这几场戏，主要是由幻象和琼斯的独白构成的。与此同时，那鼓声一直追随着他，而且愈来愈快、愈响。每当他听到鼓声，就感到土人在追赶他、逼近他。鼓声象征着造反者的力量，它激发、加剧琼斯的恐惧、绝望的心理。例如，在第三场的结尾处，琼斯刚刚开枪驱散了杰夫的幻象，这时：

琼　斯　……（远处的鼓声明显地比以前更响，更快。琼斯已感到这一点——他吃惊，回头望着）他们逼近了。来得好快啊！而我在这里开枪就等于告诉他们我在的地方嘛！哎呀，天哪，我得赶紧跑。（忘了走小路，慌忙地走进后面的灌木丛，消失在黑暗中。）

作为一个暴君，他知道自己的统治不会长久，因此，他早已找到

了一条逃往国外的道路，而且，他对树林里的路径一清二楚，闭着眼睛也不会走错路。但是，那种由鼓声激发起的恐惧心理却使他迷了路，到天明时，竟然又回到了逃跑的起点，因而被土人杀死了。从表面上看，这出戏展现的是琼斯与造反者之间的冲突。然而，奥尼尔并没有正面表现这场冲突，土人群众只是在第八场才出现，在此之前的七场戏中，造反者的活动都被推向幕后，而是用鼓声作为这种力量的象征。正因为如此，这鼓声已经不是"可有可无的伴奏"，它正是代表着冲突的一方，说到底，它已经构成与主人公琼斯相对立的一条贯串全剧的动作线。无疑，在这部剧作中，音响（鼓声）具有很强的表现力，它把处于幕后的造反群众引入了前台，成为一种有形的力量。在这出戏中，没有这种音响，主人公的动作也就很难持续发展下去。

《琼斯皇》是一部表现主义戏剧的力作。人们对这种戏剧流派有不同的解释，评价也很不一致。著名戏剧理论家克拉克说过，表现主义戏剧在技巧上的特点是："把那些似乎是某人确实说过的话或做过的事记录下来是不够的，必须借助一种象征的语言和表演，加上布景和灯光，把他的思想、他的下意识的心灵、他的行为简括地表现出来。"① 德国表现主义剧作家托勒认为："表现主义剧作家期望通过抽掉人类的外皮，看到他深藏在内部的灵魂。"② 奥尼尔在谈到这个流派时说：在很多表现主义戏剧中"出现的是些抽象的人物"，因而妨碍剧作家与观众的交流，这是不可取的；而"表现主义的真正功勋在于他们把许多动作带进了戏剧"③。实际上，表现主义戏剧确实是着重于揭示人物"潜藏在内部的灵魂"，出于这样的意图，这派剧作家探索多种多

① 转引自劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社1978年版，第154页。

② 见《外国现代剧作家论剧作》，中国社会科学出版社1982年版，第230页。

③ 引自《外国文学》，复旦大学编辑出版，1980年第1期。

样的表现手段和表现方式，诸如将人物的回忆、梦境、幻象等等主观心理活动外现为直观的舞台场面，等等。可以看出，《琼斯皇》中对鼓声的运用，也是为了深入揭示主人公内在的灵魂。有人说，《琼斯皇》中的鼓声是表现主义戏剧技巧的高峰。这是有道理的。对于现实主义戏剧来说，表现主义戏剧将人物抽象化的原则，是不应效法的。但是，对它们的某些表现手段和表现方式，却可以而且应该吸取、借鉴，以丰富现实主义戏剧的艺术表现力。

9. “戏”贵含蓄

“戏剧动作”是一个相当广泛的概念，它包含着多种成份。作为戏剧动作的本性，首先在于它具有直观性。外部动作是可以直接看到的，语言动作是观众可以直接听到的。但是，在戏剧艺术中，只有当直观的动作包容着非直观的心理内容时，这样的动作才是戏剧性的。有人把动作的成份区分为“外部动作”、“语言动作”、“内心动作”等等，认真地说，这种分类法是不科学的。原因正在于，所谓“内心动作”，包括人物的思想活动、感情活动以及其他心理活动的内容，其本身并不具有直观性，如果不赋予它们以某种直观的外现方式，观众都难于领会。我们所谈到的动作的各种成份，包括外部动作、静止动作、语言动作（对话、独白、旁白）等等，都是内心动作的外现方式，而思想、感情及其他心理活动，正是这些动作成份的心理内涵。缺少心理内涵的直观动作，一般是不具有戏剧性的。德国著名剧作家弗莱塔克说过：“因为戏剧艺术表现的是人，人的内心如何向外发生作用，或者如何受到外界的影响，所以它必然利用一些手段，使听众明白人的本性的这些过程。”“所谓戏剧性，就是那些强烈的、凝结成意志和行动的内心活动，那些由一种行动所激起的内心活动；也就是一个人从萌生一种感觉到发生激烈的欲望

和行动所经历的内心过程……"① 就人的动作的全过程来看，它总是沿着从外到内、从内到外的轨道发展的。某些事件和其他人物的影响，激发起特定的心理活动内容，这种心理活动内容凝结成特定的"动机"，动作乃是动机的产物及其外现方式。对戏剧艺术来说，它要求通过具有直观性的动作揭示出人物的这种心理过程。从这个意义上说，当心理过程不能通过直观动作获得外现的时候，当然谈不上有什么戏剧价值。同时，如果直观动作不具有、或不能传达出这种心理过程的时候，也不具有真正的戏剧性。把握戏剧动作这种内外辩证统一的规律，对剧作家是很重要的。

动作，作为戏剧艺术的基本手段，它应该具有丰富的表现力。所谓"富有表现力"，正意味着在高度精炼的动作中寄寓着丰富的心理内涵。剧作家要通过直观动作揭示非直观的心理内涵，自然应该力求明确、清楚。可是，明确、清楚，并不等于一览无余。"含蓄"，是艺术所共有的属性，也正是戏剧性的一个重要属性。

我们说，在许多优秀剧作中的"停顿"，是富有戏剧性的；正是因为在这个静止不动的瞬间，寄寓着人物丰富、复杂的心理活动内容，它甚至比让人物用冗长的台词把内心隐秘合盘托出，具有更大的艺术效果。

台词是内心活动的体现形式。在实际生活中，人们谈话，并不总是把潜在的内心活动，无保留地、赤裸裸地向对方讲出来。在某种情况下，或者心里有话不便明讲，有意说三分、留七分；或者说东指西，言及此而意于彼。这就形成话里有话、弦外有音的复杂局面。没有讲出来的内心活动，在剧本中，就是对话的"潜台词"。对话、独白，必须具体体现人物的内心活动。但并不是说，人物必须在台词中把内心活动无保留地通通讲出来，使观众一览无余。相反，真正具有戏剧性的语言，恰恰是寄寓着丰

① 见《论戏剧情节》，上海译文出版社 1981 年版，第 11、10 页。

富的潜在的内心活动的对话。在剧场中，观众通过演员对台词的处理以及面部表情，不仅感受到台词本身的含意，而且可以感受到话中之话、弦外之音，从而探索到人物灵魂深处的隐秘。前面所引《北京人》中关于愫方亲事的对话，由于特定的情况和人物之间特定的关系，每个人的对话中都包含着丰富的潜台词。曾皓出于个人的私利反对这门亲事，他最怕的就是愫方真的离开他，却不好明说，而是反复讲什么“我一直把你当我的亲女儿一样看，不肯嫁的女儿，我不也一样养么?”话说得冠冕堂皇，字里行间却流露出“难言之隐”。曾思懿恨不得马上把愫方嫁出去，蛇蝎心肠，难于表白，但她却比曾皓精明，她更了解愫方，知道用什么话可以刺激对方，以达到自己的目的，于是，她接过曾皓的话头，稍加改变，抢着说：“就是呵，我的愫妹妹，嫁不了的女儿不也是——”“嫁不了”和“不愿嫁”，只有一字之差，从她的嘴里说出来，却成了赶人出门的鞭子，打在愫方的心上，一字一道伤痕。曾文清很懂得这些话的弦外之音，忍受不住，走了。曾思懿更了解丈夫的心情，对自己的话发生的效果颇为自得，如果只有她们两个人在场，她也许会用连珠炮似的攻击回敬曾文清；可是，碍于在场人多，一肚子愤恨不能尽情发泄，当曾皓问曾文清为什么要走时，她只是冷笑着回了一句：“大概他也是想给爹煎药呢!”这句话里，又寄寓着多么丰富的内心活动。

契诃夫的剧作是很有特色的。这位现实主义剧作家善于精细入微地分析人物的心理活动，而表现心理活动的主要是对话。他的剧本，大都没有紧张、曲折的情节，人物没有多少大的“外部动作”，但台词所蕴涵的内心动作却是十分丰富的。正是因为如此，这些剧本就为演员的创造留下了广阔的天地。在《万尼亚舅舅》中到处可以读到这样精彩的对话。在剧本中，万尼亚对叶莲娜的梦幻般的爱情破灭了，对教授的偶像崇拜粉碎了，他的愤怒、仇恨升到了沸点，在第三幕向教授开了两枪，却没有打中。万尼亚在绝望中想结束自己的生命。他由阿斯特罗夫的药箱

里拿走了一瓶吗啡。在第四幕的开头，阿斯特罗夫追着要他交出来，他坚持不交。双方正在僵持不下，索尼亚来了。她劝舅舅把吗啡交给大夫。在剧本中，索尼亚和万尼亚的对话是很短的：

索　尼　亚　……（温柔地）还给他吧，万尼亚舅舅！我也许，比您还要不幸，可是我并不屈服，并不绝望。我忍受着，我要一直忍受着，直到我生命完结的那一天。……您也得忍耐。（稍停）还给他吧！（吻他的手）亲爱的好舅舅，亲爱的！还给他吧！（哭）您是慈爱的，您可怜我们，还给他吧。忍耐吧，舅舅，忍耐吧。

伏依尼茨基　拿去。（对索尼亚）可是，我们得赶紧工作，赶紧做点儿什么。要不然，我就不能……不能忍受啦。

万尼亚本来已经决定服毒自杀，拒绝把吗啡交给大夫，可是，听了索尼亚的劝告，却把它交了出来，这中间经历了一场复杂的内心矛盾。契诃夫写出的对话是简短的，而把人物复杂的内心矛盾，丰富的内心动作，都潜藏在这几句简短的对话之中。在这里，索尼亚只有几行台词，可是，这个年青姑娘遭受的心灵的创伤，她的深重的苦痛，她和舅舅相依为命的关系，她对舅舅的怨、爱和期望，全部寄寓在这几行台词之中了。万尼亚在倾听这几行台词时，也没有很多明显的外部动作，可是，索尼亚每句话都像是“一根针”，一次又一次地刺向他麻木的心灵，针针见血，使他在绝望之中又掀起了感情的暴风雨，他被刺痛了，他对外甥女的挚爱被唤醒了，他决心同这个少女一起在长夜漫漫的道路上继续走下去了。于是，他取出了那瓶毒药，交给了索尼亚。契诃夫只让万尼亚讲了几句话，而潜藏在台词后面的内心活动却十分丰富。

金山曾经成功地扮演了万尼亚这个角色，他在创造角色的手记中，详细地记述了在讲这段台词时潜在的内心活动，对我们研究人物的对话和潜在的内心活动的关系，很有参考价值。这里摘引《一个角色的创造》一书中的一段手记。引文的左边是万尼亚的台词，右边是演员挖掘的“自我感觉”、“潜台词”、“内心独白”等等。

拿去。	此刻，我不敢再多看这孩子一眼，因为对她甚感内疚：“我为什么这样自私！难道我能把她丢下不管吗？……我走近窗前，把头伏在窗栏上，想使自己更清醒一些，经过了片刻平静之后：“对，活着吧，再活下去吧，为了她，这可怜的孩子，我要活下去，无论如何要活下去。”我转身向C，好像是说：“好啦，孩子，现在一切都好啦，一切都过去啦！……
（对索尼亚）可是我们得赶快工作，赶紧作点儿什么。	
	我一边说一边整理着案头，我要使她安心，使她感觉到以后真的一切都会好转的。但我又无法自制地吐露了一句真言：
要不然，.我就不能……不能忍受啦。	……①

① 金山：《一个角色的创造》，中国戏剧出版社1957年版，第137页。

请看，一段含蓄的台词，给演员的艺术创造留下了多么广阔的天地！人们常说，文学语言，贵在含蓄。严羽在《沧浪诗话》中主张："语忌直，意忌浅。"他说的是诗。"露"和"浅"是双胞胎。太露必浅。"露"和"浅"也是一切文艺作品的大毛病。读者、观众的艺术欣赏，是一种再创造。剧中人物的台词——语言动作，不仅应该使观众直接感受到"话"中之意，还应该调动观众的想象、联想，使他们对台词有所发现、有所补充，感受到"话"外之音。只有这样，才能使观众获得艺术欣赏的喜悦。如果作家把一切都用语言说出来，不给我们留下联想、想象的余地，那还谈什么"再创造"呢？形象是文艺特有的反映生活的方法。含蓄则是形象的属性之一。各种不同的文艺样式，创造形象都有特殊的"语言"。艺术家们在创造形象时，总是要充分发挥某一样式特殊"语言"的性能，使它取得最佳的效果；同时，他们又应该给读者、观众留下"再创造"的余地，调动他们的联想、想象，使他们在艺术欣赏中得到满足。观众看电影，主要是获得视觉的感受。电影编导决不会忽视这个特性，在创作中当然要着力于视觉画面及其组接，通过这种手段实现自己的创作意图。可是，在日本影片《生死恋》的结尾处，当大宫在痛苦心情中来到与夏子初次会面的球场时，导演并没有切入夏子打网球的镜头，银幕上只是雨中空旷的球场，随着镜头由球场一端向另一端的往返摇动，切入的只是网球落地的音响：嘭——，嘭——，……接着，又是夏子的声音："对不起，太高了！"听着这些熟悉的声音，看着往返的空镜头，每一个观众面前都会出现不久前夏子和大宫打网球的画面。导演手法的成功正在于，他没有切入夏子的画面，却能让每一个观众自己去创造这个画面。这就是含蓄的力量。

剧本的对话，尤贵含蓄。对话是人物内心活动的体现。如果错误地理解这句话的含意，唯恐读者、观众不能充分了解人物的

内心活动，不问场合，不看条件，一定要人物把内心隐秘全部用话讲出来，不留潜台词，这样的对话，必然会使演员难堪，使观众乏味。

如上，我们对戏剧动作及其包含的各种手段，做了比较详细的阐述，同时，也从这个角度分析了小说和戏剧的区别。可是，戏剧与电影的区别在哪里呢！仅仅从基本的表现手段来看，两者都离不开动作，而且，上述这些表现手段在电影里同样都是重要的。这正是使电影接近戏剧的一个基本点。不过，两者的区别是有的，要深入讨论这两者的区别，弄清“戏剧性”与“电影味”的不同，那就涉及到许多别的问题了。让我们在后面有关章节中再进一步讨论它吧。

在创作过程中，动作渗透在创作的各个环节，和戏剧冲突，戏剧情节、戏剧结构以及许多剧作技巧问题有不可分割的联系。当我们从有关戏剧性的角度探讨这些问题时，都不能离开动作这个戏剧性的基本因素：它是剧作主题的体现者，它使冲突成为客观实在，它使情节得以具体展开，它又是戏剧结构的内容……而每一个环节，都牵涉到是否具有戏剧性的问题。

让我们沿着这条线索继续探讨下去吧！

二、关于戏剧冲突

多少年来，人们在戏剧理论著作和评论文章中不断地重复一句话："没有冲突就没有戏剧"。

毛泽东同志在《矛盾论》中曾经说过："一切事物中包含的相互依赖和相互斗争，决定一切事物的生命，推动一切事物的发展，没有什么事物是不包含矛盾的，没有矛盾就没有世界。"这就是说，在实际生活中，到处充满了矛盾。文学作品，是生活的反映，作家在反映生活时，当然不应该回避生活中的矛盾，而是要真实地、具体地反映生活中到处存在着的矛盾现象，并对它作出艺术的评价。从这个意义上说，任何文学作品都是生活矛盾的反映。生活矛盾，就包含着真与假、善与恶、美与丑的对立统一，包含着光明与黑暗的对立统一。那种片面强调讴歌光明，不准触及黑暗的文学主张，不仅对戏剧创作有害，同样不利于小说、电影创作。

文学作品中的冲突，是生活矛盾的艺术反映。仅从这个意义上来说，任何叙事性的文学作品，都离不开矛盾冲突。但是，人们并不说"没有冲突就没有小说"，而是把冲突作为剧本的特殊问题，"戏剧冲突"甚至成为公认的专用名词。这又是为什么呢？

要真正解答这个问题，还需要从戏剧艺术的特性谈起。

我们说，"没有冲突就没有戏剧"这个说法，在某种程度上是有道理的，正是因为这句话关系着戏剧艺术的特性。但是，对

这句话却有着不少片面的解释，例如，给“冲突”一词强加上某些不确切的定语，把“冲突”绝对化，为冲突的展开人为地规定某些固定不变的方式，等等，诸如此类片面的戏剧主张把一个本来正确的结论，引入了谬误之途，对创作实践曾经起过不良的影响。类似的主张似乎仍然存在着……

1. 动作与冲突

动作是戏剧艺术的基本手段，是戏剧艺术的根基。在舞台上，什么地方没有动作，那里就失去了戏剧性。但是，并不是任何动作都是有戏剧性的。

贝克在《戏剧技巧》中说：“外部动作或者内心活动，其本身并非‘戏剧性’的。它们能否成为戏剧性的，必须看它是否能自然地激动观众的感情，或者通过作者的处理而达到这样的效果。”① 威廉·阿契尔则认为：“能够使聚集在剧场中的普通观众感到兴趣”的东西，是“戏剧性的”。② 贝克强调感情反应，阿契尔强调兴趣，别人可能强调另外的东西，可谓“仁者见仁，智者见智”，但是，这样的说法似乎都没有真正解决问题。人们会问：是什么使动作能够“激动观众的感情”，或者使观众“发生兴趣”呢？真正称得上是戏剧性的动作，应该具有什么条件呢？

戏剧艺术的法则要求人物的动作要目的明确，要集中统一，要能因果相承、不断发展。

一位戏剧家在指明区分舞台动作与生活动作的界限时说过：

---

① 贝克：《戏剧技巧》，余上沅节译。

② 阿契尔：《剧作法》，中国戏剧出版社 1981 年版。

"在现实生活中，我们常常下意识地动作着，不知道决定我们行动的原因，我们所追求的目的——但是在舞台上，我们必须知道我们要做些什么，而且为什么要这样做。"[①] 在舞台上，演员扮演着角色，他的每一个动作都能够吸引千百个观众的注意力，使他们发生兴趣，激动他们的感情，原因之一，正在于这些动作都有明确的目的，表现着人物明确的意向和愿望。人能在舞台上生活，总是会做这样那样的动作，如果观众并不了解这些动作都是为了什么，看不清它为何而起以及可能引起什么结果，也就不会对它发生兴趣，更不能激起强烈的感情反应，这样，戏剧性就不存在了。

谁也不会怀疑如下一段对话（动作）的目的性：

愫　方　（哀伤地）不，他是个孩子，他有一天就会对你好的。唉，瑞贞，等吧，慢慢地等吧，日子总是有尽的。

曾瑞贞　（立起摇头，沉缓地）不，愫姨，我等不下去了。我要走，我已经等了两年了。

在特定情况下，有些人物的动作看起来是"下意识"的，目的是潜在的，但也是明确的。在同一个剧本中，曾文清离家出走前，把愫方比作陈奶妈送他的那只鸽子，并说，他走以后，愫方就要"孤孤单单地困在笼子里，等，等，等到有一天——"他劝愫方同自己一起振翅高飞。愫方不肯走，留下来替他守护这只鸽子。第三幕，曾文清走了，愫方一个人在这间小花厅，"忽然看见桌上那只鸽笼，不觉伸手把它举起，凝望着那里面的白鸽子。"这里，她的意向、愿望潜藏在动作中，她默默地凝望着鸽

① 拉波泊、查哈瓦：《演剧教程》，新华书店 1950 年版，第 33 页。

子，心里是在思念着流落在外的曾文清，在为他祝福。曾文清回来了。愫方满腔的希望都破灭了。在第二场，两个人见了面。在这次尴尬的会面中，双方都有难言之隐。曾文清无颜面对愫方，只想避开她。愫方用两声沉重的呼唤，叫住曾文清，却没有向他倾诉自己的绝望、痛苦、怨恨，只是“不觉地望着笼里的鸽子”。潜藏在内心深处复杂的意向、愿望，正体现在这个“不觉”的动作之中。

在一出戏里，要塑造起生动、丰满的人物形象，动作应该丰富。但是，每个人物不管有多少动作，必须具有统一性。人们常说，戏剧艺术要求集中，不仅是人物的集中，场景的集中，也要求揭示人物性格基本手段（动作）的高度集中。动作散漫、头绪庞杂，作者难免顾此失彼，捉襟见肘；观众则如坠烟海，应接不暇。动作或露头断尾，或节外生枝，也难收引人入胜之效。这都是戏剧创作的大忌。动作必须具有统一性，才谈得上真正的集中。而减头绪、立主脑，正是动作统一性的基本要求。在理论上，人们对“动作统一性”有不同的解释；作家在实践中获得“动作统一性”的方式，更是多种多样的。有人主张，要求得“动作的统一性”，就必须使全剧有一个贯串始终的“中心事件”，诸如“开山引水”、“堵江抗旱”、一项技术革新、一次科学实验等等。当然，贯串始终的事件，可以使剧中人物的动作集中统一，但这绝不是唯一的方式。大量的实践经验早已证明，没有中心事件，动作仍然可以统一起来。这个问题，留待后面再专题讨论。

舞台演出，还要求动作与动作之间要有紧密联系，一个动作引起新的动作，后一动作是前一动作的延续和发展，又是新的动作的“因”。动作的延续和发展，不仅应该体现着事件、情节的发展变化；更重要的是，能够展示人物性格的发展，人物的每一个新的动作，都应该让观众感受到他（或她）是在“沿着自己

命运的阶梯向前走去”。[1]《日出》第四幕潘月亭解雇李石清那场戏，两个人的动作都很丰富，动作与动作之间联系紧密，发展迅速，层层迭进，节奏紧凑，戏剧效果强烈；而且，人物的每一句台词，都把他们的性格揭示得淋漓尽致，使我们在语言动作所体现的心理冲突中，深刻地感受到两个人物在相互争斗着，在和厄运搏斗着，都在“沿着自己命运的阶梯向前走去”。这样的对话，称得上是处理戏剧动作的精彩例证。在某些情况下，动作与动作之间这种承前启后的关系，看起来并不是这样明显，发展的节奏也并非如此紧凑；可是，真正具有戏剧性的地方，决不会违背这个原则。前面所引《北京人》第三幕愫方前后两次凝视笼中鸽子的动作，间隔较远，又都是“不觉的”，似乎彼此并没有内在的联系。其实不然。愫方在第三幕——凝视鸽子，是第二幕曾文清和她告别时谈论鸽子引出来的。在那次谈话时，曾文清把留在小花厅里的愫方比作“困在笼里”的鸽子，愫方却希望曾文清真像另一只飞走的鸽子一样，经受外面风浪的吹打，永不回来；自己却甘心像这只笼中之鸽，孤独地留下来，强忍精神上的桎梏。正是因为如此，曾文清走后，愫方一个人在这牢笼里，才会百感交集，对着笼中之鸽寄托着对另一只的无限思念和由衷的祝福。也是因为这个含意深远的动作在前，当曾文清落魄而归，两个人在牢笼里会面时，愫方才在复杂的心境中又“不觉”凝视着鸽子，并引起了如下的对话：

曾文清　（没有话说，凄凉地）这，这只鸽子还在家里。
愫　方　（冷静地）因为它已经不会飞了。
……
愫　方　飞不动，就回来吧！

---

① 阿·托尔斯泰：《论文学》，人民文学出版社1958年版，第96页。

曾文清　（抽咽，诉说）不，你不知道呵——在外面——在外面的风浪——

在这里，“困在笼里”的鸽子，已经变成曾文清这个无用废人的象征。原来甘心“困在笼里”的愫方，却已萌生出振翅飞走的念头。两次凝望鸽子，是动作的重复，但却不是简单的重复；后一次是前一次的延续，又有质的发展。动作的发展，不仅体现了愫方内心深处的巨大变化，也体现了人物关系的质的变化。在西方某些现代剧中，从头到尾，似乎只是动作的重复。例如，在意大利未来派剧作《你看“死”那么样的顽固》（译文见《宋春舫论剧》，中华书局版）中，出场人物只有三个：母亲、友人、小孩，四个场面几乎是完全重复的。第一个场面，友人询问：“他是什么样死去的呢?”母亲哭着说：“他好端端地在那里谈天……忽然跌倒在地……就此死去了!”接着，母亲对小孩说：“我的亨利呀!”小孩则哭着喊爹爹。在第二个场面，台词是同样的，只是死者成了亨利，小孩变成嘉尔。第三个场面，死者成了嘉尔……在这里，动作的重复，似乎并不体现情节的发展（这里并没有完整的情节）。可是剧作者正是在四个场面几乎完全重复的动作中，使全剧的思想（剧作的思想是消极的，我们对此不去评价）一步一步深化的。这正说明，动作可以重复，但是，每一次重复必须有质的变化。在剧本中，如果人物的动作只是简单的重复，即使动作再多，也不过是一片散漫的“豆腐帐”。我们在这样的动作中，既看不到剧情的发展，也看不到人物性格的发展和主题思想的深化。在这里是没有戏剧性的。当然，动作的发展，总会有顶点；动作发展到了顶点，大幕也就应该很快闭上了。

动作要有目的性，要集中统一，要发展迅速，这一切，都使

冲突成为不可缺少的。

在实际生活中，人生活在具体环境中，遇到各种各样的障碍，从而在内心激起克服障碍的意向、愿望、目的，动作由此产生。这里所说的障碍，当然包括了人与人之间的矛盾以及人与环境、自然界之间的矛盾，等等。冲突，不论是不同人物之间政治、思想、感情、心理的矛盾，或是人们和自然界的斗争，人们和环境的斗争，或是同一人物在特定情境中内心的矛盾，都可以赋予人物的动作以明确的目的，使动作具有深刻的意义。在日常生活中，人们偶然发现笼中的鸽子，观望着，可能只是借以得到片刻的休息，这当然也是一种目的，但并不是戏剧动作所需要的目的；为了休息，他可能看鸽子，可能看熊猫，可能看海豹，也可能什么都不看，只是"闭目养神"，这并没有什么区别。在剧本中，由于愫方和曾文清之间的感情冲突，心理冲突，就使得愫方看鸽子的动作，具有明确的目的，显示出特殊的意义。在荒诞派戏剧中，很多人物的动作看起来是下意识的，但是，剧作者正是通过这些荒诞不经的动作揭示人物在特定环境中的心理状态；我们只要把这些动作和人物的处境联系起来，就能看清人物潜在的意向、愿望和心理状态。在荒诞派剧作《生日晚会》[1] 中，主人公斯丹利躲在海滨小城的一家旅店里，时刻担心来自屋外的威胁，忽然旅店来了两个陌生人，主人公在他们荒诞的指控和凌辱之下，挣扎着，反抗着，最后完全屈从于命运的摆布。正是这种人与环境的冲突，使得那些看起来是下意识的动作，都有着特定的心理内容。剧作家通过这些动作表现了外界环境对人的威胁，表现了那种笼罩在人们头上的无法抗拒的命运。

集中的冲突，可以帮助作家从人物杂乱的动作线索中理出头绪、确立主脑。曹禺对李石清这样的人物，是很熟悉的。在作家

---

① 英国剧作家品特编剧，写于1958年，译本载《世界文学》1978年第2期。

生活素材的仓库中，可以提供的材料比剧本中选用的要丰富得多；它们当然也是杂乱的，头绪庞杂的。根据什么理出剧中人物的动作线？我们看到，作家理出李石清的动作线，和明确李、潘之间的冲突，是分不开的。如果作家不能明确人物参与的冲突的特定内容，就无法为人物理出动作的线索。在有些剧本中，人物的动作显得散漫，究其原因，往往在于缺少明确、集中的冲突。

在剧本中，冲突不仅决定着动作的内容和方向，而且，只有冲突充分展开，才能使参与冲突的各个人物的动作不断发展下去，因果相承，首尾联贯。也正是从这个意义上说，并不是任何生活矛盾，都可以构成真正的戏剧冲突。在实际生活中，有些矛盾或者刚刚显露，就完结了；或者虽有发展，却并不充分；或者来势迅猛，却很容易解决……把这样的矛盾现象作为剧本的内容，人物的动作就不会丰富有力，更不可能不断发展变化。一个王子，知道新继位的暴君正是杀害自己父亲的凶手，他可能马上行动起来，顺利地报仇复位。这样，冲突是尖锐的，但却难于构成一出五幕戏的内容，甚至不会有什么真正的戏剧性。莎士比亚选择一个思想深邃、行动软弱的人物作为复仇任务的承担者，构成了一场特殊的冲突，人物进入冲突之后，动作丰富复杂，不断变化发展，全剧由始至终充满了强烈的戏剧性。

冲突使人物的动作具有明确的目的、集中统一、不断发展；动作使冲突及其发展进程具体、直观地体现出来。这是动作和冲突的不可分割的关系。两者的辩证统一，构成了戏剧艺术特有的魅力。

戏剧和小说，都能反映某种生活矛盾的发展进程。从某种意义上说，在详细地反映各种生活矛盾的发展进程方面，长篇小说要比戏剧方便得多。戏剧艺术的巨大优越性，正在于它能够通过演员的表演，把各种政治的、思想的、道德的、感情的、心理的矛盾冲突，直观地再现于舞台上，使观众身临其境。我们一再强

调“直观的再现”，正是因为，要拿戏剧和小说相比，这怕是它最主要的优越性了。当然，在电影中，也是对冲突的直观再现；不过那是另一种“再现”。我们在舞台上看到的是活生生的真人在动作着，而我们在银幕上所看到的，却只不过是人及其动作的“映象”（由摄影机拍下来的，又经过剪辑的）。正是这个常识性的问题，把两种“再现”区分开来，而且由此生发出一系列区别。比如，戏剧由演员在舞台上的动作直观地再现冲突，虽然造成的效果要比小说强烈，却不能不受到舞台时间、空间的限制；电影只是把摄影机拍下的、经过剪辑的映象交给观众，摄影机可以自由转移，剪辑更有充分的自由，因此，它在组织动作时可以不像戏剧那样受到时间、空间的严格限制。不过，在这里详细地讨论电影，似乎离题太远了。我们还是先谈戏剧吧。

使戏剧能够直观再现冲突的唯一手段，只能是动作。如果说，剧本是“语言”的艺术，那么，“语言”可能是对某种生活矛盾及其发展进程的记述，这样的语言可能十分生动，相当细腻，甚至是逼真的；遗憾的是，它与戏剧毫无关系。在戏剧中，任何富有社会意义的矛盾斗争，如果不能在动作中获得直观再现，它就不会有任何价值。比如，有人要写一部反映当代青年道德问题的剧本，他对这个问题颇有兴趣，甚至会激动地向你诉说自己对这个问题的看法，甚至确实有某种真知灼见。你问他，怎么写呢？他会告诉你：剧中有几个人物，各自都主张什么样的道德观，谁是错的，谁是对的，他要让这些人物争论起来。可是，我们说过，仅仅让几个人物进行争论，这并不是戏。到此为止，在他的构思中，真正的戏剧冲突并没有形成；他所说的有关道德问题的矛盾，还停留在一般的概念上，没有体现为剧中人物丰富有力的动作。这个剧本肯定是写不好的。像这样的剧本，人们可能没有读过，也没有看过它的演出。因为它是不会被编辑部、剧院选中的。可是，在剧本中缺少动作的情况，把冲突理解为只是

两种观点、两种主张相互争论的倾向，人们不是可以经常看到吗！

在动作中实现冲突，使各种社会矛盾在舞台上得以直观的体现，这是正确理解“戏剧冲突”这一概念的基本问题。不如此，就不能说是真正的“戏剧冲突”。

2. 观众关注的是“人”

“没有冲突就没有戏剧”，这是人所尽知的原则。那么，是不是有了冲突就有了“戏”（戏剧性）？事情远不是如此简单。

人们可能都看到过这样的戏：构成全剧内容的是“阶级斗争”、“路线斗争”、“思想斗争”等等，斗争双方界限分明，互不妥协，冲突不仅激烈，而且意义重大。这一切，似乎都符合那条人所尽知的原则。可是，你看完戏就会发现，这里并没有真正的戏剧性。剧作者苦心安排的那种意义重大的冲突，并不能引起人们的兴趣。或许，剧作者曾经指望用冲突双方针锋相对、剑拔弩张的场面激发观众的热情，结果，希望落空了，力气白费了，观众对这些场面的反映并不强烈。

那么，读者和观众还要求剧作家给他们什么呢？

回答只有一个字：“人”！戏剧艺术的对象是人。读者、观众所关切的也是人，人的遭遇，人的生活道路，人的命运……在一出戏里，冲突应该是尖锐的，而且必须是有意义的。可是，对观众说来，他们真正关心的是人，只有他们了解了冲突中的人物，关心人物的命运，才会真正感受到冲突的尖锐程度，才能真正感受冲突的意义。在《罗密欧与朱丽叶》中有不少械斗的场面，都是两个家族之间尖锐冲突的表现。第一幕刚开场时的械斗参加者众多，场面热烈，但是，它远不像第三幕梯暴和墨故求、

梯暴和罗密欧之间两次决斗那样震撼人心。在第一幕，戏刚开场，我们对参加械斗的人并不了解，感情并没有倾注在任何人身上；这场械斗会影响什么人的命运，我们既不知道，也不关心。在这场械斗中，我们完全是旁观者。在第三幕，我们已经认识了两个家族的成员，了解了他们相互仇视的历史和现状，在这两个戈矛相见的家族中，男女主人公纯洁的爱使我们同情，他们的处境使我们忧虑，他们的命运使我们关注；我们还了解，梯暴挑起的这场冲突，正直接牵动着男女主人公的生活命运，面对这场冲突，我们不再是旁观者，因为我们的感情已有所属。我们不仅关心罗密欧在决斗中的胜负存亡，更关心他和朱丽叶的爱情关系将会如何发展下去，因此，动作的每一步进展，对我们都有很大震撼力。

读者、观众由于关心人物的遭遇、命运，才会真正去关心人物参与的冲突。如果他们对参与冲突的人物是不了解的，这些人物对他们是没有价值的，他们对这些人物漠不关心，也就不会对冲突如何发展提心吊胆。

冲突既然是由不同人物的对立、斗争构成的，那么，凡是冲突尖锐的地方不总是有着相互对立的人物吗？冲突如何发展不总是影响着冲突参与者的命运吗？事实上，没有人物的冲突不仅是存在的，而且，这正是有些剧本缺少戏剧性的原因之一。

你熟悉如下的写戏程序吗？一个作者，先要为自己拟定剧本的主题思想（或者干脆是由别人拟定的），诸如表现“国际主义精神”，“歌颂共产主义风格”之类；写戏必须要有冲突，什么样的冲突适合表现“共产主义风格”的主题呢？一方应该是“共产主义风格”的体现者，具有先人后己、公而忘私、为全局利益牺牲局部利益等等高贵品质；另一方当然是“共产主义风格”的对立面：只顾局部利益不管全局利益的本位主义者，只看见眼前利益不顾长远利益的目光短浅者，等等。在这对主要

“对立面”人物的身边，当然都需要安排几个支持者，各自应该具有的思想品质，也是不难推断出来的。接下去，应该考虑矛盾围绕什么事件展开，不同人物各有什么观点、主张，他们之间的斗争需要进行几个回合，高潮在哪里，如何结尾……在这里，主题是根据政治需要拟定的，冲突是用来图解主题的，人物是图解冲突的工具。这种层层图解的道路，既像按照数学公式解题，又像按照中药方配药，但决不是真正的艺术创作。层层图解的结果，只能是人物和冲突的一般化。

当然，这种“主题先行”的理论，早已被人们唾弃了。可是，违背艺术规律的现象，并非仅此一例。下面这种情况，是并不少见的。

在实际生活中，人们之间常常发生不同观点、不同主张的分歧，这些分歧有时又涉及到思想路线、世界观、方针政策等等社会性的问题。在某种情况下，人们之间这种分歧可能发展成尖锐的冲突。人们常常把这种种生活矛盾同戏剧冲突等同起来，认为戏剧冲突的含意似乎就是指不同观点、主张的分歧。其实，这是对戏剧冲突的误解。严格地说，仅仅是人们之间不同观点、不同主张的分歧，即使它关系到思想路线、世界观、方针政策等等重要的社会问题，还不能说是真正的戏剧冲突。戏剧冲突，指的是活生生的人物之间的性格冲突；要构成真正的性格冲突，首要的条件，是写出活生生的人物形象。有人会问，现实生活中既然存在着诸如此类的矛盾和斗争，难道剧作家不应该去反映吗？在这里，有两种反映，有两种不同的创作方法。从人物性格出发，从生活中汲取、提炼具体独特的性格冲突，在性格冲突中体现出具有普遍意义的社会问题：这是一回事；从某种社会矛盾的观念出发，使戏剧冲突成为对某种社会矛盾及其发展进程的解释，让剧中人物变成解释这种社会矛盾的实体：这是另一回事。对某种社

会矛盾的解释，哪怕是所谓“形象”的解释（有人认为只要有了出场人物这个实体就算有了“形象”），也不是戏剧创作的主要任务。把那些用来解释社会矛盾的出场人物称之为“形象”，也是对艺术形象的误解。正是这种种误解，往往把剧作者引上错误的创作道路。比如，剧院要求剧作者写一个反映工厂生活的剧本，剧作者带着任务下去搜集材料。他走了几个工厂，访问了厂领导干部、技术人员、工人等等。写戏不是要找矛盾吗？被访问者满足了剧作者的要求，分别介绍了厂里发生过的各种矛盾，诸如领导干部之间关于思想路线、办厂方针、执行某项政策等方面存在什么分歧，不同的干部各有什么主张；技术人员中关于某种设计方案发生过什么分歧，某种主张先进，某种主张落后，工人中间关于劳动态度、奖金等等问题有哪些不同的看法、表现，等等。剧作者对这些材料进行分析，发现其中某种矛盾很有普遍意义和现实意义，就把它作为戏剧冲突的内容。剧本写出来了，思想内容是无可厚非的，矛盾似乎也是尖锐的。可是，演出之后，却发生了这样的憾事：首先，它与同时上演的某些同类题材的戏，大同小异。试想，如果剧本的戏剧冲突，只局限于不同观点、主张的分歧，怎能避免相互雷同呢？其次，观众对这样的戏并没有多少兴趣。人们在报纸杂志上，在社会科学的著作中，对某种社会矛盾的解释，已经读到很多了，有谁还会对重复这种解释的剧本发生兴趣呢？再次，没过多久，大家感到这出戏已经“过时”了。这并不奇怪。某种观点主张的分歧，虽然在一定时期内是普遍存在的，这里有先进、落后之别；可是，社会在前进，时过境迁，在某一时期普遍存在的矛盾，没过多久，就可能过时了，在此时是先进的观点主张，在彼时就可能是落后的了。顺便提一句，剧作者在这方面怎么能跟得上生活的发展呢？为什么会发生这样的憾事呢？我觉得，原因之一，正在于上述两种

（对戏剧冲突和人物形象的）误解。

艺术形象必须是具体的，个别的，独特的。在舞台上，人物所处的环境应该是独特的，人物的经历应该是独特的，人物的性格应该是独特的，人物的遭遇、命运应该是独特的……在“独特”中寄寓着具有普遍意义的东西，寓共性于个性之中。这条规律是一切文学作品艺术魅力的根基，也是戏剧性的根基。一般化的人物，一般化的冲突，都不会产生真正的戏剧性。在实际生活中，一切矛盾斗争都是在人们之间形成、展开的，由于人的独特性，就使得他们参与的矛盾斗争千差万别。剧作者反映生活矛盾，必须首先熟悉各种人物，洞察独特的人物给矛盾斗争打上的个性色彩，洞察某种矛盾斗争如何影响着人物独特的生活命运。这是把生活矛盾典型化为戏剧冲突的正确途径。如果只是把某种观点、主张的分歧，作为戏剧冲突的内容，只是让出场人物充当某种社会矛盾的解释者，会有什么戏剧性呢？这样的剧本怎么会引起观众的兴趣呢？观众要在舞台上看到真实的生活，要求剧作家把生活戏剧化。剧作者要在舞台上反映真实的生活，把生活戏剧化，只凭访问式的搜集材料是不行的。访问式地搜集材料，被访问者可能告诉你各种各样的观点、主张，告诉你各种各样的分歧，甚至向你提供一些发生过的事件；可是，他们却难得向你展示一个个独特的性格，为你打开一个个心灵之窗。这些，往往要剧作者用几个月、几年甚至更多的时间的观察、体验、研究、分析。这当然是一条艰难的路。这条路上，荆棘丛生，难关重重，如果你迎难而上，突破难关，就可以避免戏剧冲突的一般化、雷同化，获得真正的戏剧性。由主题派生出冲突、由冲突派生出人物的层层图解的道路，或者是从阶级斗争、路线斗争等等抽象的定义去安排冲突的道路，走起来很可能通畅无阻，但是，在那里除了人们早已厌倦的东西以外，什么也得不到。

高尔基写过很多剧本，对戏剧创作也有不少精辟的见解。他并不否认戏剧情节的作用，也没有忽视戏剧情节的基础——戏剧矛盾。他说："对戏剧的基本要求是：戏剧应该是现实的、有情节的、充满着行动的。"[①] 他还说："除了文学才能而外，戏剧还要求有造成愿望或意图的冲突的巨大本领，要求有用不能反驳的逻辑来迅速解决这些冲突的本领。"[②] 可是，在他看来，情节就是"某种性格、典型的成长和构成的历史"。[③] 他主张写剧本要从人物开始，他认为，指导冲突发展和解决的，"并不是作者的随意任性，而是事实，人物性格和感情本身的力量。"[④] 他写戏向来是从人物性格出发的，他善于由各种扎扎实实的人物性格及其相互关系构成冲突；在他的剧本中，情节就是人物性格及其相互关系形成和发展的历史。他决不让人物成为某种现成的冲突的图解，更不允许让人物性格去适应既定的情节发展线索。在他的剧本中，情节往往并不曲折，有些剧本的情节甚至并不集中，也不连贯（如《底层》）。但是，冲突却是建立在扎实的人物性格的基地上，真实而自然，情节的发展决不脱离人物性格及其关系的渠道，顺理成章，逻辑严密。

我并不认为，高尔基的剧作经验是人人必须遵循的法则。不！创作的途径是广阔的。先有人物，由不同的人物性格和人物关系构成冲突，冲突的发展自然地形成情节的渠道，这是一种途径。有些作家，往往是先有了具体的冲突，有了情节的线索，在这个既定的渠道中去刻划人物。某些以反映历史事件为内容的剧作，由于事件的基本过程是不能改动的，走这条途径当然难于避

---

① 《论剧本》，引自《戏剧理论译文集》第7辑，中国戏剧出版社1958年版。

② 《给大剧院剧目组》，见1961年2月8日《人民日报》。

③ 高尔基：《文学论文选》，人民文学出版社1958年版，第297页。

④ 《给大剧院剧目组》，见1961年2月8日《人民日报》。

免；某些反映现实生活题材的剧作，也可能走这条途径。但是，在这种既定的渠道上刻划人物，仍然要为冲突的展开、情节的发展找到人物性格和人物关系的依据。否则，冲突就失去了真实性，情节的发展也就失去了必然性。有些剧本，冲突和情节经不住推敲，究其根源，往往是在这里失足的。

3. 医治雷同化的良药

从人物性格出发构成冲突、展开冲突，推进情节，不仅可以使冲突和情节具有真实性和必然性，也是医治雷同化、一般化等等流行病的最好处方。

写剧本离不开冲突。但是，人们对戏剧冲突的含义却有不同的解释。德国美学家黑格尔认为："戏剧诗是以目的和人物性格的冲突以及这种斗争的必然解决为中心"。[①] 他把戏剧冲突归之为"目的和性格的冲突"。法国戏剧理论家布伦退尔则认为："戏剧所表现的是人的意志与神秘力量或自然力量之间的斗争。""我们要求于戏剧的是表现意志为争取达到目标而自觉地运用着它的手段的情景……"[②] 他把戏剧冲突解释为"意志冲突"。日本的岸田国士也认为："意志的活动遇到'阻碍'才发露到外面来。所以戏剧的本质在'意志的斗争'。"[③] 美国戏剧和电影理论家劳逊同样认为："戏剧冲突也是以自觉意志的运用为根据的。"但是，他却发展了布伦退尔的观点："戏剧的基本特征是自觉意

---

① 黑格尔：《美学》第3卷，下册，人民文学出版社1858年版，第283页。

② 劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社1978年版，第80页。

③ 岸田国士：《戏剧概论》，中华书局1933年版，第37页。

志在其中发生作用的社会性冲突”，“由于戏剧是处理社会关系的，一次戏剧性冲突必需是一次社会性冲突。”[①] 他把“意志冲突”解释为“社会性冲突”，强调戏剧冲突的内容应该是有社会意义，在当时是有进步性的。我国戏剧理论界接受了劳逊关于“社会性冲突”的观点，一向强调戏剧应该反映社会矛盾，强调戏剧冲突的社会内容和社会意义，这无疑是正确的。但是，在某个时期，这种正确的观点却曾经被简单化、绝对化。比如，有人把“戏剧冲突”简单地解释为“两个阶级、两条道路、两条路线、两种世界观的斗争”，有人则把“戏剧冲突”理解为两种主张、两种观念的论争，等等。对于这种简单化的倾向，我在前面已经提到过了。这些倾向表明，我们在强调戏剧冲突的社会内容和社会意义时，有时则有意无意地将戏剧冲突与社会矛盾等同起来，因而形成这样一种无形的公式：戏剧冲突 = 社会矛盾。其实，如果说戏剧冲突是各种社会矛盾的反映，是社会矛盾戏剧化的结果，这当然是正确的，可是，如果要把两者等同起来，则是错误的。这里所说的“把社会矛盾戏剧化”，首先是指通过人物与人物之间的矛盾关系及其发展进程，艺术地体现各种社会矛盾的本质内容。但是，仅仅这样理解戏剧冲突还是不够的。因为，人们对人物与人物之间的冲突，也有不同的解释。在国内，主要的解释有两种：意志冲突和性格冲突。

如前所述，在国外，主张意志冲突的理论家主要是布伦退尔。劳逊认为：布伦退尔对戏剧冲突的解释，是“把黑格尔提示过的冲突律加以发展”。其实，在我们看来，从黑格尔强调的“目的和性格的冲突”，到布伦退尔的“意志冲突”，未必是“发展”。在国内，已故的顾仲彝教授是“意志冲突”的主张者。他

① 劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社 1978 年版，第 207 页。

接受了布伦退尔的冲突观，在解释“意志冲突”时，提出了两个值得注意的根据。其一，他认为：有些戏用“性格冲突”是无法解释的，但“如果用‘人物意志冲突’来解释，就很轻而易举了。”这似乎是否定“性格冲突”而主张“意志冲突”的一个有力根据。他列举的剧目主要是《抢伞》和《争上十三陵》等等。由于有些读者并不熟悉这两个剧目，不妨将其内容及顾仲彝的分析转述如下：

> 《抢伞》是讲爷孙二人都要为毛主席遮太阳而回家取伞，但家里只有一把伞，爷爷要这把伞，孙女也要这把伞，于是两人的意志发生冲突，构成了剧本的冲突。《争上十三陵》中婆媳二人都想到十三陵去义务劳动，但组织上不批准她们去，唯一的办法是拿了户口簿到十三陵去作证明，就可能如愿以偿；可是她们家里只有一本户口簿，于是婆婆要户口簿，媳妇也要户口簿，两人的意志发生冲突，构成了剧本的戏剧冲突。①

顾仲彝提出的第二个根据是：“因为舞台上的表演是以行动为主，而行动是意志的产物。没有意志的人是谈不上行动的。”“所以人与人之间的意志冲突是戏剧冲突的主要内容。人与人之间的意志冲突包括正反面人物之间的意志冲突，也包括正面人物之间或反面人物之间的意志冲突。只要意志发生冲突便能构成戏。”②很明显，上述两个根据都是可以成立的。象《抢伞》和《争上十三陵》这类剧目，确实很难用“性格冲突”去解释，而且，类似的剧目还可以举出很多。布伦退尔说过：“立定一个目

①② 顾仲彝：《编剧理论与技巧》，中国戏剧出版社 1981 年版，第 115—116 页，第 120 页。

的，导使一切都趋向于它，努力使一切和它一致，这就是所谓‘意志’。”[1] 从这个意义上说，任何人的有意识的行动，都是受意志的支配。没有意志的人，很难产生自觉的行动，也不会和别人构成冲突。因此，强调“意志”在冲突中的作用，是有道理的。可是，某些看起来似乎满有道理的结论，有时却经受不住创作实践的检验。“意志冲突”就是一例。

首先，如果把《抢伞》和《争上十三陵》这类剧目作为主张“意志冲突”的根据，那么，我们也可以提出很多剧目作为反证，比如，像莎士比亚的《哈姆莱特》、《奥塞罗》、易卜生的《玩偶之家》、曹禺的《日出》、《北京人》等等，这些举世闻名的剧作，仅仅用“意志冲突”去解释，都是很困难的。在《哈姆莱特》这部悲剧中，当然也包含着克劳迪斯与哈姆莱特之间意志的对抗。哈姆莱特的“意志”是“复仇”。这是老丹麦王鬼魂的嘱托，是他在第一幕发下的誓言。可是，这个“自觉意志”为什么却导致他矛盾重重、进退踌躇？在第一幕，他相信了鬼魂的话，才发下了复仇的誓言；为什么在第二幕还要通过伶人演戏的方式去观察仇人“内心的隐秘”？在第二幕，他谴责自己迟迟没有行动，在第三幕，鬼魂的话在演戏时又被证实了，之后，他适逢报仇的大好时机；可是，他为什么要把举向仇人的利剑收起，说什么“等候一个更残酷的机会”？在第四幕，他发现了克劳迪斯谋害自己的阴谋，旧恨加上新仇，复仇雪恨的意志更加坚定；可是，他为什么不立即行动起来，反而接受比剑的挑战，让自己屈从天意的安排呢？如果说，哈姆莱特的“自觉意志”是复仇，这个自觉意志只是使他和克劳迪斯的冲突不可避免。但是，用“意志冲突”却不能解释他为什么会产生这些独特的

---

① 劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社 1978 年版，第 209 页。

行动。

其次，尽管人们的自觉行动都源于意志，但是，我们要认真研究人们的行动却不能不超越“意志”的范畴，而进入性格的领域。从心理学的角度解释人的“性格”，是一个极为复杂的问题。一般地说，“性格”的含义是“特征”、“标志”、“属性”、“特性”等等。有人把性格理解为影响行为的那些把各个人区别开来的心理特征；有人则把它理解为人的情绪和意志方面的特征。在有些心理学家看来，“个性”与“性格”又是不同的概念，“性格是个性的重要方面”。① 心理学家对“性格”的解释，对我们研究戏剧创作中的有关问题，当然具有参考价值。但是，在戏剧创作中，人们对“性格”却早已有了约定俗成的解释。在戏剧创作中，所谓“性格”，一般也就是指“个性”。它的基本含义是人物的“特征”、“特性”。说得明确些，“性格”乃是使一个人物与其他人物相区别的各种特征的总和。意志当然是构成性格的一种因素，但并非是唯一的因素。除此以外，性格中还包含着人物特有的思想、感情、兴趣、素养、气质等等因素。也就是说，性格的含义要比意志广泛得多。自觉意志使人们为了实现既定目的而采取行动，而独特的行动方式却是由个人性格中的诸种复杂因素决定的。不同的人，可能会有共同的意志，但行动却会因性格而异。奥塞罗如果处在哈姆莱特的境地中，也会产生复仇的“自觉意志”；但这位久经沙场的名将决不会象哈姆莱特那样迟疑徘徊，他很可能马上向仇人宣战。只有那位“可怜的哈姆莱特”（别林斯基语），才会演出这样一场复杂的悲剧。很显然，在这里起作用的，除了意志以外，还有性格中其他各种复杂的因素。我们还可以把这样的设想推广到其他剧作中去，如娜拉与海尔茂之间的冲突（《玩偶之家》），李石清与潘月亭之间的

① 曹日昌：《普通心理学》下册，人民教育出版社1963年版，第177—178页。

冲突（《日出》），愫方与曾思懿之间的冲突（《北京人》），等等。

据此，我们可以得出如下的结论："意志冲突"当然可以构成戏剧冲突，如《抢伞》、《争上十三陵》以及其他以两种观点、两种主张论争为内容的剧作，都可以归之于"意志冲突"，这是不容怀疑的。但是，仅仅是"意志冲突"，却不一定能写成一部好的剧作。贝克有一句名言："一个剧本的永久价值在于它的性格刻划的艺术。"如果我们同意这个论断，如果我们立足于发展现实主义的戏剧艺术，那么，只靠"意志冲突"是不够的。要写出具有"永久价值"的好的剧本，我们应该强调"性格冲突"。

很多同志都承认，在我们的戏剧创作中存在着雷同化的倾向。人们承认这种倾向的存在，当然是希望能够克服这种倾向，使戏剧创作能够更深刻地反映丰富多彩的现实生活，具有很强的艺术感染力。可是，仅仅把"意志冲突"作为戏剧冲突的内容，并无助于克服雷同化的倾向。我们不是看到过这样的剧本吗：在意义重大的政治斗争中，冲突双方的"自觉意志"都十分坚强，行动是自觉意志的产物，双方行动针锋相对，冲突自然相当激烈。要用"意志冲突"的原理衡量这些剧本，似乎是无懈可击的。然而，无论是那些坚强的"自觉意志"，还是由它构成的冲突，都不曾给我们新鲜之感。前面已经提到，有些剧本把冲突局限于人们之间不同观点、主张的分歧，剧中人物各自坚持自己的"作战方案"、"设计方案"、"施工方案"以及思想路线、方针政策等等，各自都坚持按自己的主张行事，他们都并不缺少"自觉意志"。可是，这样的剧本却不能避免相互雷同，也不能引起观众的兴趣。

我并不想把戏剧创作雷同化的根源，完全归之于"意志冲突"的理论。也许，写出这类剧本的同志，并不同意这种理论，

有些同志可能并不了解有这种理论的存在。可是，他们的创作实践却与这种理论不谋而合。因此，这种情况就更提醒我们，需要从理论上真正划清“意志冲突”与“性格冲突”的界限，从中找出某些带有规律性的东西。

人们的个性是丰富多彩的，由不同的个性形成的人物关系，更是千差万别。能使戏剧冲突避免雷同化的，正是丰富多彩的个性。某种矛盾冲突，正是由于参与冲突的人物个性的差异，而显出不同的内容和独特的展开形式。有人说：“有多少性格，就有多少冲突。”这是因为，具有不同个性的人们，面对同样的问题，处理同类的矛盾，可能有迥然不同的行动，使冲突具有鲜明的特色。

用“性格冲突”代替“意志冲突”，不是要好得多吗！

“性格冲突”，不仅可以使冲突的内容及其展开形式具有独特性；而且，认真地说，只有这种由鲜明个性构成的矛盾关系，才是真正的“戏剧冲突”。侯金镜在《“戏”和“戏”的停滞和中断》一文中曾经精辟地论述这个问题，他指出：那些由于坚持不同的“作战方案”等等而进行的争论，“只是观念的而不是戏剧的冲突”。他在此文中细致地分析了话剧《战线南移》（胡可编剧）的得与失，并指出：剧中团长周金虎和副师长耿忠信由于作战方案而展开的争论，虽然被作家放在“戏剧冲突的尖端”，“但是‘戏’的实际情况是，周与耿再加上团政委余健之间的矛盾越发展，‘戏’就越沉闷，到了第四幕，他们之间的‘戏’，完全停滞了。”① 可是，请读一读这个剧本吧！周、耿之间的争论，并不违背“意志冲突”的基本要求。请看，他们之间“意志的争斗”不是够尖锐了吗！使剧本“沉闷”和造成“戏”的“停滞”的原因，恰恰在于这场争论并没有帮助我们认识争论双方各自鲜明、独特的性格，未能引导我们深入人物丰富

① 引自《战斗集》，人民文学出版社1959年版，第31、32页。

的内心世界。而这些，正是观众在戏剧冲突中所要得到的。

从实质上说，所谓“戏剧冲突”，就是“性格冲突”。

把“意志冲突”作为戏剧的本质，似乎并非没有一点道理。如果一个剧本连这种“意志的争斗”都没有，那就不会成为一个剧本；因为它没有动作，也就难于演出。可是，按照“意志冲突”的原则，虽然可能写成一个剧本，却并不就能写成好的剧本。那种相互雷同的东西，也可以称之为剧本，但这就是我们要求于剧作家的吗？剧作家们会满足于这样的产品吗？戏剧理论家们有权提出各种主张。如果按照这种主张（尽管它能够自圆其说，合乎逻辑），只能造就出一批又一批相互雷同、没有多少艺术魅力的东西，这种主张又有多大价值呢？

遗憾的是，类似这样的主张，确实存在着，而且已经不算少了。

4. 看一看《玩偶之家》第一幕

真正具有强烈戏剧性的剧作，冲突的开展都是有独特性的，冲突的独特性恰恰来自独特的性格。现代话剧的大师易卜生成功的奥秘都在于此。他自己说过，他创造的成功的人物形象，往往是经过十年、二十年熟悉、酝酿的过程。他的创作活动正是从熟悉人物开始的。他对每个剧本都要反复修改，在修改过程中主要着力于对人物性格的把握和精雕细刻。他对剧中人物总是有一个逐步熟悉的过程，这个过程是艰难的。他自己在创作手记中曾经说过：“我总得把人物性格在心里琢磨透了，才能动笔。我一定得渗透到他灵魂的最后一条皱纹。”在他写最后一稿时，不仅“知道他们性格的基本特征”，而且和他们“像有过长期的密切

的交往——他们是我的知心朋友”。[1] 据说，《玩偶之家》的主人公是有生活原型的。他和她多年相处，确实是“知心朋友”。正因为易卜生对自己笔下的人物如此熟悉，在创作中又能够从人物性格出发去处理戏剧冲突，就可以避免与人雷同，使冲突的开展充满了真正的戏剧性。

在《玩偶之家》中，娜拉和海尔茂之间的冲突，究其实质，是维护男权思想与追求妇女独立思想的对立。海尔茂顽固维护男权观念、男权制度以及那种维护男权统治的资产阶级法律；娜拉追求妇女独立——从不自觉到自觉。这是性格冲突的基本内容。但是，两个主人公都不是上述思想的图解者。海尔茂当过律师，熟悉法律，生活经验丰富；他在家里唯我独尊，说话如同“圣旨”；他办事认真，遇事冷静，等等。娜拉受父母娇惯，结婚后又被海尔茂变成“玩偶”，在特殊的环境中养成幼稚、任性的习性；她好感情用事，又常常耽于幻想；等等。这样两个性格，发生冲突是必然的。而且，他们之间的关系又潜藏着危机：八年前娜拉瞒着海尔茂签署的借据即将被揭露。这就使潜在的冲突即将爆发，它一旦爆发，就沿着特定人物性格的渠道开展下去。第一幕，戏是从潜藏的危机即将爆发的时刻开始的：娜拉的债权人柯洛克斯泰为了挽回自己即将失去的职务，用借据要挟娜拉，娜拉面对这个危机，如果不能说服海尔茂继续留用柯洛克斯泰，后者必将公布借据，后果十分严重。她如果要说服海尔茂，又需要向丈夫提出理由，晓以利害关系，也难免涉及那张借据。娜拉将怎样行动？海尔茂又将如何对待？冲突将如何开展？易卜生不仅善于在危机爆发时开场，更善于牢牢把握人物的性格，准确地掌握笔下的人物面临危机时如何行动。娜拉与海尔茂会面了。一般地说，冲突的性质是严重的，情境是尖锐的，在这里似乎应该很快

---

① 引自《外国现代剧作家论剧作》，中国社会科学出版社 1982 年版，第 175 页。

爆发一场尖锐、激烈的冲突。其实不然，人物的动作受性格支配，不同的人物面临危机时会有不同的动作，这就决定了冲突开展形式的独特性。在会面时，没有生活经验、幼稚单纯的娜拉刚刚受到意外的打击，矛盾重重，不知所措，甚至还来不及确定如何向丈夫提出这个问题。刚刚上场的海尔茂，凭着自己对柯洛克斯泰的了解和丰富的生活经验，看见后者刚刚走出家门，就断定是来找娜拉求情的；他根本不想改变解雇的决定，又一向不尊重娜拉的人格，不关心妻子对这件事的看法，只是想教训她不要管这件事，这对他易如反掌，因为让妻子服从自己的意志是理所当然的。独特的性格产生独特的动作，使冲突的开展有其独特性：

海尔茂　……这儿有人来过没有?

娜　拉　这儿? 没有。

海尔茂　这就怪了。我看见柯洛克斯泰从咱们这儿走出去。

娜　拉　真的吗? 喔，不错，我想起来了，他来过一会儿。

海尔茂　娜拉，从你脸上我看得出他来求你给他说好话。

娜　拉　是的。

海尔茂　他还叫你假装说是你自己的意思，并且叫你别把他到这儿来的事情告诉我，是不是?

娜　拉　是，托伐，不过——

海尔茂　娜拉，娜拉! 你居然做得出这种事! 跟那么个人谈话，还答应他要求的事情! 并且还对我撒谎!

娜　拉　撒谎?

海尔茂　你不是说没人来过吗? (伸出一只手指头吓唬她) 我的小鸟以后再不准撒谎……现在咱们别再谈这个了。(在火炉前面坐下) 喔! 这里真暖和，真舒服! (翻看文件)

娜　拉　(忙着装饰圣诞树……)

在这里，两个人的外部动作都转了方向：海尔茂以为这件事解决了，忙起文件来了；娜拉在装饰圣诞树。其实，娜拉的内心动作并没有转变方向，她仍然在紧张地思考着柯洛克斯泰提出的问题。停顿之后，他们又谈起即将举行的化装舞会，海尔茂说，他要在圣诞节期间把人事调整的事定下来。娜拉趁机又试探地谈起那件事：

娜　拉　难怪柯洛克斯泰——

海尔茂　哼！

娜　拉　（还是靠在椅背上，慢慢地抚摩海尔茂的头发）托伐，要不是你这么忙，我倒想向你求个大人情。

海尔茂　什么人情？快说！

娜拉要求的人情当然是保留柯洛克斯泰的职务一事，海尔茂对此是知道的，并且已经很不耐烦了，他虽然催促娜拉“快说”，但说话的语调、神态却表明：只要她再提这件事，一定遭到拒绝，还会招来一顿教训。于是，娜拉又一次把话转向化装舞会，内心却在思考重提此事的方式。终于，她决定先询问丈夫对“伪造签字”这类问题的看法，从这里入题。此事一经提出，两个人的冲突就展开了：

娜　拉　托伐，我问你，这个柯洛克斯泰犯过的事当真很严重吗？

海尔茂　伪造签字，一句话都在里头了。你懂得这四个字的意思不懂得？

娜　拉　他也许是不得已吧？

海尔茂　不错，他也许像有些人似的完全是粗心鲁莽。我也不是那种狠心肠的人，为了一桩错处就把人家骂得一钱不值。

娜　拉　托伐，你当然不是那等人。

前面，柯洛克斯泰曾经告诉娜拉，现存法律会怎样对待这类事情；娜拉对流行的法律观点是否定的、痛恨的。她希望在丈夫那里找到赞同者。她由于误解了丈夫的话，在这里燃起了希望的火花。但是，这点火花很快就被海尔茂浇灭了：

海尔茂　你想，一个人干了那种亏心事就不能不成天撒谎、做假、欺骗。那种人就是当着他最亲近的人——当着自己的老婆孩子——也不能不戴上一付假面具。娜拉，最可怕的是这种人在自己儿女身上发生的坏影响。

娜　拉　为什么？

海尔茂　因为在那种撒谎欺骗的环境里，家庭生活全部沾染了毒气。孩子们呼吸的空气里都有恶毒的细菌。

娜　拉　（从后面靠得更近些）真的吗？

海尔茂　我的宝贝，我当了多少年律师，这一类事情见得太多了。年轻人犯罪的案子差不多都可以追溯到撒谎的母亲身上。

娜　拉　为什么你只说母亲？

海尔茂　当然父亲的影响也一样，不过一般说都是受了母亲的影响。这一点凡是做律师的都知道。这个柯洛克斯泰这些年一直是在欺骗、撒谎，害他自己的儿女，所以说他的品行已经堕落到不

可救药的地步。（把一双手伸给她）我的娜拉宝贝一定得答应我别再给他说好话。咱们拉拉手。怎么啦？把手伸出来。这才对，咱们现在说好了。我告诉你，要我跟他在一块工作简直做不到。跟这种人待在一块真是不舒服。（娜拉把手抽回来，走到圣诞树的那一边。）

娜　拉　这儿好热，我事情还多得很。

……

这是双方进入冲突后的第一次交锋。冲突是深刻的，内在情绪的力度是相当强的。娜拉想了解丈夫对“伪造签字”这类事情的看法，希望他站在自己一边；但海尔茂却用流行的法律观念攻击柯洛克斯泰，他说的每一句话，对娜拉都是巨大的精神压力，其实质，正是现存社会的法律对妇女的压力。作家把尖锐的社会矛盾，典型化为具体的、独特的人物性格的冲突，使这种社会矛盾得到形象的反映。

要戏剧性吗？这种具有独特性的性格冲突正蕴寓着丰富的戏剧性。如果不管人物性格的内在逻辑，而是按照简单化的逻辑推理去开展冲突，冲突双方进入尖锐的情境之后，当然会针锋相对、不可调和；一方痛斥流行的法律观点，一方极力维护这种观点；一方高喊妇女独立，一方高喊男权万岁！这样，冲突双方外部动作的力度可能比现在要强得多，但真正的戏剧性就没有了，人物就成了某种观念的图解，冲突也就变成了既定主题的图解。

人们都把《玩偶之家》看作是“社会问题剧”的代表性作品。所谓“社会问题剧”，当然是指反映现实生活中的社会矛盾、揭示重大社会问题的剧作。在我们的戏剧创作中，这类剧作为数很多，从思想和艺术水平来看，却有高低之别。值得注意的是，在我们的理论和实践中，对这类剧目还有一些不正确的理

解。比如，一般认为，既然此类剧目是以反映社会矛盾和揭示社会问题为任务，剧作家在构思和处理戏剧冲突时，就应该着眼于社会矛盾本身，对剧中人物的构思和处理也应该以此为依据，并以能充分表现社会矛盾和说明社会问题为归宿。其结果往往是：人物只是成为矛盾和问题的图解者和说明者，它们的性格则完全消融到问题之中了。有人甚至认为，这种创作方法是继承了易卜生"社会问题剧"的传统。其实，这是对易卜生传统的误解。易卜生创作"社会问题剧"的经验正在于：他从现实生活中发掘出具有普遍意义的社会问题，要在剧作中揭示这些问题。但是，在创作实践中，他却不是从社会问题和社会矛盾的观念出发，不是用人物去图解矛盾和问题；而是从人物性格出发，精心构思人物之间的矛盾关系和性格冲突，通过生动的性格冲突艺术地体现社会问题，通过人物性格的发展去形象地揭示社会问题。因此易卜生的剧作是深刻的。这正提醒我们，是从人物性格和性格关系出发去构思和处理戏剧冲突，通过性格冲突去体现社会矛盾；还是从某种社会矛盾的观念出发去构思戏剧冲突，把人物变成矛盾的图解者和问题的说明者：这是"社会问题剧"两种不同的创作方法。

5. 真正的动力是什么？

一个剧本，要在有限的时间、空间内，深刻再现某种生活矛盾酝酿、爆发、发展、解决的进程，在处理戏剧冲突时，需要为冲突的迅速爆发、发展提供必要的条件。我们分析一个剧本时会发现，推动冲突爆发、发展的因素是很复杂的，有内因，也有外因；有必然性的因素，也有不少偶然性的因素。在这些复杂的因素中，推动冲突爆发、发展的主要的、基本的动力是什么？

这种动力，应该在人物性格中去发掘。

为了便于说明问题，我们不妨再分析一下前面引述过的《玩偶之家》中的那场戏，那场戏戏剧冲突的基本内容是娜拉和海尔茂之间的思想对立。剧本是从这一冲突即将爆发的时刻开始的，冲突的酝酿过程却要追溯到八年前发生过的事件。推动这一冲突爆发、发展的因素相当复杂，大致有以下几点：

其一，娜拉在八年前为给海尔茂治病，借过一笔债，在急迫情况下又伪造了父亲的签字；她对丈夫隐瞒了这件事。这件事一旦揭露出来，两个人的冲突可能爆发。

其二，掌握这个秘密的债权人柯洛克斯泰恰巧是海尔茂手下的职员；又恰巧是他的老同学，触犯过他，他为了维护自己的威信，借口柯洛克斯泰不名誉的历史，要解雇他。

其三，娜拉的老同学林丹太太恰巧在圣诞节之前来找娜拉，请求帮助安排工作，海尔茂马上决定让她取代柯洛克斯泰的职位，并把辞退信送给了后者。

其四，柯洛克斯泰过去曾经为“伪造签字”搞得“身败名裂”，他把银行里的职务作为重新做人、“好好爬上去”的第一步；失去这个职务，就意味着再跌进泥坑。因此，他把娜拉的借据当成挽救自己的王牌，海尔茂不收回解雇通知，他定要摊牌。

其五，娜拉与海尔茂的性格矛盾——两种思想的对立（已如前述）。

在这些因素中，第一、二、三、四诸项，都是推动冲突爆发、发展的外因。没有这些外因（条件），娜拉和海尔茂之间的冲突不会在此时很快爆发。在这些外因中，有不少是带有偶然性的。这里涉及到有关戏剧性的另一个论题——戏剧情境，后面再详细讨论。在这里只谈两个问题：第一，即使这些条件存在，娜拉和海尔茂之间是否必定爆发冲突？不见得。柯洛克斯泰用借据要挟娜拉，后者如果向丈夫说明真情，海尔茂可能感激娜拉，夫

妻关系更为融洽，齐心合力应付事变，采取适当的行动对付柯洛克斯泰的挑战。那就变成了这对夫妻和柯洛克斯泰之间的冲突，戏的内容就发生了质的变化。正是由于娜拉和海尔茂之间的思想对立，才使这些外因发生作用，导致冲突的爆发。第二，娜拉和海尔茂的思想对立，在这些条件下必定爆发冲突；可是，这场冲突爆发、发展的方式仍然存在着多种可能性。是什么使冲突以这种独特的方式开展下去的呢？动力还在于两个独特的性格。独特的性格，在某种条件下会有独特的动作，冲突双方相互作用，对立统一，使冲突的开展呈现出独特的方式。对娜拉和海尔茂之间的冲突来说，柯洛克斯泰的动作也起着推动作用，也是外因之一。围绕柯洛克斯泰发生的事情，促使他采取行动。可是，他所以这样行动，用这种独特的方式影响基本冲突的展开，根本的动力也在于这个特殊的性格。性格不同，条件虽然存在，影响基本冲突的方式也会不同。

《玩偶之家》的第一幕，称得上是现实主义剧作处理戏剧冲突的范例，对此，似乎是无可非议的。可是，对同剧的第三幕，却有人提出过责难。阿契尔认为，检验剧本是否具有“合情理性”有三条标准①，他说第三种——“以人物性格为依据”——是“最为重要的”，他称这种“合情理性”为“真实性”。他正是按照这个标准，对《玩偶之家》的第三幕提出质疑：“以一个

① 阿契尔：《剧作法》，中国戏剧出版社 1964 年版，第 226—227 页。在这里，阿契尔阐述这三种标准时说：“在第一方面是纯粹外部的方面……我们是寻求服装、习惯、语调、一般环境的合乎情理。其次是我们所谓的非性格的事件的“合乎情理”——这里所说的非性格的事件，是指独立于剧中人物意志之外、不受剧中人物的心理状态所制约的事情……例如，那个把《马赛曲》在它脱稿后半小时内就在全巴黎流行起来的剧作家，就在这方面的“合情理性”中有了破绽……第三方面是心理上的“合情理性”，即主要或完全以人物性格为根据的事件的“合情理性”。”他所说的第二种，指的是某一事件本身的可能性和可信性，这里与性格无关。第三种，则以是否符合人物性格的逻辑作为标准。

大家常常争论的剧本为例，在《玩偶之家》的最后一场中，娜拉突然发展了她的雄辩技巧，并以此击败了海尔茂，于是她砰的一声关上了大门，离开了她的丈夫和孩子，难道这是合乎情理的吗?"① 从表面上看来，像娜拉这样一个"丈夫的泥娃娃"，"突然"变成了"雄辩家"，她和丈夫之间的冲突竟发展到十分激烈的地步，甚至已经无法调和了；这一切，似乎都缺少性格的依据，也缺少阿契尔所说的那种"合情理性"或"真实性"。你听！

海尔茂　别的不用说，首先你是一个老婆，一个母亲。

娜　拉　这些话现在我都不信了。现在我只信，首先我是一个人，跟你一样的一个人——至少我要学做一个人。托伐，我知道大多数人赞成你的话，并且书本儿里也是这么说。可是从今以后我不能一味相信大多数人说的话，也不能一味相信书本儿里说的话。什么事情我都要用自己的脑子想一想，把事情的道理弄明白。

海尔茂　……要是宗教不能带你走正路，让我唤醒你的良心来帮助你——你大概还有点道德观念吧?要是没有，你就干脆说没有。

娜　拉　……这些事情我摸不清。我只知道我的想法跟你的想法完全不一样。我也听说，国家的法律跟我心里想的不一样，可是我不相信那些法律是正确的。父亲病得快死了，法律不许女儿给他省烦恼。丈夫病得快死了，法律不许老婆想法子救他的性命！我不信世界上有这种不讲理的法律。

① 阿契尔：《剧作法》，中国戏剧出版社1964年版，第227页。

海尔茂　娜拉，我愿意为你日夜工作，我愿意为你受穷受苦。可是男人不能为他爱的女人牺牲自己的名誉。

娜　拉　千千万万的女人都为男人牺牲过名誉。

对比娜拉在第一幕和在这里的言行，像是变成了另外一个人。在剧本中，第一幕和第三幕相隔不过一天多的时间，这种变化似乎是太“突然”了。不过，问题不在于时间。一个人渡过几年、十几年平静的岁月，可能依然故我；在一系列重大事变的冲击下，也可能在一天之中就发生巨大变化。阿契尔把戏剧称为“激变的艺术”，他甚至说：“一个剧本，在或多或少的程度上总是命运和环境的一次急遽发展的激变，而一个戏剧场面，又是明显地推进着整个根本事件向前发展的那个总的激变内部的一次激变。”他认为“戏剧的实质”就是“激变”。[①] 我觉得，仅从这个角度解释“戏剧的实质”，并不全面。尽管如此，把这一点看作是戏剧区别于小说的界限之一，还是有道理的。剧作家当然有权处理人物在瞬息间发生的“激变”。问题仍然在于，他必须能够揭示出这种“激变”的内因和外因。一个人物的性格中，可能包含着很多因素。在一般情况下，性格中的某种因素显露得比较突出，其他因素潜在着，并不明显；在特殊条件下，外因具备了，这些原来潜在的因素就会充分显露出来。在生活中，我们和某个人相处了一段时间，对他形成了某种印象。忽然发生了一件事，他的所作所为有点“反常”，给我们的印象完全不同了。我们对此感到不可理解。其实，那只是因为我们本来并不完全了解他。要对一个人得到完整的，合乎实际的印象，往往需要经过许许多多不同的事实。其实，娜拉在第三幕的突然变化，只不过表

① 以上引文均见《剧作法》，中国戏剧出版社1964年版，第32、33页。

明了这种情况。

前面已经谈过，易卜生笔下的娜拉，是一个复杂的性格。的确，她被父亲、丈夫培育成一个“玩偶”，这不过是构成复杂性格的一种因素。这个女人并不甘心作一个“泥娃娃”，她希望有独立的人格。正因为如此，她为了给丈夫治病，私下里借了一笔债，又背着丈夫找活干，凑钱还债，并以此自豪。在第一幕，她曾对林丹太太透露自己的心情：“有时候我实在累得不得了。可是能这样做事情挣钱，心里很痛快。我几乎觉得自己像一个男人。”这表明她具有男女应该平等的意愿。不过，在一般情况下，性格中的这种因素潜在着。她爱自己的丈夫，平时，在各方面顺从着他，甚至在讨他的欢心。遗憾的是，她并不了解他。忽然，一个突然事变冲击了她：债权人来向她要挟，并告诉她法律对待这类事的态度。她感到那个社会的法律和自己心里想的不一样，她本能地痛恨这种法律；不过，她也许还没来得及认真思考这种矛盾；她幻想丈夫知道事情真相时会担起责任，为保护妻子宁愿牺牲自己的名誉、地位。为了避免这样的后果，她想尽一切办法不让丈夫发现真情，甚至准备去死了。接着，又是一个突然事变发生了：丈夫拿到了柯洛克斯泰那封揭发真相的信。这个事变，使海尔茂显露了本相。在这种条件下，她看清了丈夫的面目，也照出了自己生活的真相。当她面对这一切时，她能不“用自己的脑子想一想，把事情的道理弄明白”吗？在第三幕，那些“雄辩”的言词，正是她认真思考的结果；她在这里的行动，不过是性格中潜在的因素在特定条件下合乎逻辑的发展。正是人物行动合乎性格逻辑的发展，使冲突变得十分激烈，已经不可调和了。说的确切些，娜拉究竟发生了什么样的变化呢？她并没有变成林丹太太或者别的什么人，她还是娜拉。你看，她在最后表露出的理想不过就是这样一句话：她和丈夫“在一块过日子真正象夫妻”。直到这里，冲突的发展，娜拉在冲突中的动

作，并没有离开个性的制约。应该说，易卜生为第三幕冲突的发展揭示的外因和内因，都是比较充分的。

人们对这场戏的非难，说明一个问题：剧作家要使冲突发展的每一回合都具有性格的依据，并能使所有的人都承认它是“合乎情理”的，着实困难。小说家有充分的篇幅，可以运用多种手段（诸如叙述、描写、分析等等）去显示这种依据；而剧作家却要受到舞台时间、空间的严格限制，除了人物自身的动作以外，他别无其他有效的手段。但是，只要创作方法正确，这是可以做到的。

在这里，我想顺便谈谈在剧本中处理“讨论部分”的问题。肖伯纳在谈到易卜生的创作经验时说过：“易卜生《玩偶之家》里的讨论部分吸住了整个欧洲，并且严肃的剧作家现在承认，剧本的讨论部分不但是对于他有没有最高能力的主要考验，并且是他的剧本兴趣的真正中心。”他认为，假如把《玩偶之家》最后一幕的讨论部分删掉，这个剧本就会被“抽去精髓”，“变得毫无趣味”。[①] 肖伯纳所说的“讨论部分”，指的正是阿契尔所说的“娜拉突然发展了她的雄辩技巧”的场面。这个场面是很精彩的。而且，我们可以看到，在很多反映社会矛盾的剧作中，大都有这类“讨论部分”。别林斯基认为：“如果两个人争吵一件什么事情，这里不但没有戏剧，并且也没有戏剧因素。”[②] 劳逊也认为：“一场争辩并不是一个动作，无论参与者是如何地有意识或出于自愿。”[③] 这些观点已经被实践证明是正确的。这些观点只是提醒作家在处理“争辩”、“讨论”的场面时，应该力求将

① 见《易卜生主义的精华》，引自《文学研究集刊》第3册，人民文学出版社1956年版，第273、277页。

② 见《别林斯基选集》第3卷，上海译文出版社1980年版，第84页。

③ 劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社1978年版，第216页。

它们戏剧化，但却不是否定处理这类场面的可能性。实际上，易卜生不仅在剧本中“试探讨论对于观众有切身关系的品性和行为问题”（肖伯纳语），而且还为我们提供了处理这类场面的成功经验。借用肖伯纳的话，这种经验就是：“把戏剧和讨论实际上合而为一”。[1] 也就是说，如果在剧本中必须出现讨论部分，那么，剧作家就应该把这类场面戏剧化。易卜生提供的经验是，要把它们戏剧化，至少需要解决两个课题：其一，要为讨论场面提供一种有力的情境，使观众感到剧中人物讨论问题确是势在必发。有关情境和“讨论”（也是“冲突”）的关系，我们将在下一章中较详细地说明，这里只以《玩偶之家》为例进行简括的分析。在这部剧作中，“讨论部分”是在第三幕后半部出现的，在此之前，易卜生已经为这个场面准备了十分尖锐的情境：娜拉在受到严重的威胁之后，曾经幻想过丈夫知道那张借据的真相时会挺身为她承担责任，她希望出现这样的“奇迹”，却又不愿它真正出现。为此，她矛盾重重，痛苦万分，已经决定结束自己的生命。可是，事实证明，丈夫知道了真情之后，却冷酷无情地斥责她、辱骂她。紧接着，柯洛克斯泰突然把那张要命的借据寄还给她。从表面上看，危机似乎解除了，但潜伏在夫妻关系中的危机却是无法解除的。在这种情况下，她打消了自杀的念头，对丈夫说：“托伐，坐下，咱们必须把总帐算一算。”于是，她和他开始“讨论”。熟悉这个剧本的读者都会感到，娜拉要和丈夫“讨论”问题，这是她以生命作代价取得的权利。因此，这场讨论是非进行不可的。正因为如此，我们对这场讨论就十分关切，而且能够真正意识到它的严重性（不只是在理性上，而是在感情上）。如果不是这样，而是像在某些剧本中那样随随便便地让人物讨论和争辩某些问题，尽管剧中人物可能会认为讨论是必要

① 见《文学研究集刊》第3册，人民文学出版社1956年版，第289页。

的，但观众却未必会感受到它的必要性。如果是这样，“讨论部分”就很难取得好的效果。其二，当人物进入讨论场面之后，它的一言一行必须符合自己的性格。也就是说，必须把人物在讨论部分的言语变成发自性格的动作。对此，已经在前面作过分析，这里无须重复。值得注意的是，有些剧作者在处理这类场面时，常常不管人物的性格，硬要它扮演替作者宣讲“问题”的角色，或者让它成为所谓“言论正生”直接向观众说教。在这种情况下，阿契尔所要求的那种“合情理性”已经不存在了，这种场面也不会具有真正的戏剧性。

人们常说，在戏剧作品中，人物性格是在戏剧冲突发生、发展的过程中展示出来的。这话不错。这个原则给作家的创作提出了一个问题，在生活实践中应该把研究人、熟悉人的工作放在第一位，在创作过程中则应该从人物性格出发：善于在把握独特的人物性格的基点上提炼独特的戏剧冲突，把有意义的社会矛盾典型化为具有特色的性格冲突；在处理戏剧冲突时，既要重视能够导致冲突迅速展开的各种必要条件，更要重视冲突展开的内在的、基本的动力——特殊的人物性格。这样，在独特的戏剧冲突的展开进程中，通过独特的动作，展示独特的人物性格和独特的命运。才会使观众有戏可看，从中受到感染，获得启示。当然，剧作者为了使剧本取得最好的效果，对戏剧冲突不能浅尝辄止，而必须使它充分发展，这是毫无疑义的。可是，如果剧作者在创作过程中，不着力于把握独特的人物性格，人为地按照某种社会学的概念去制造冲突，冲突可能是尖锐的，到头来也不过是镜中之花，空有其形，不会有真正的戏剧效果。冲突的发展必须有充分的条件，一个比较熟悉戏剧法则的剧作者要安排这些条件并不困难；可是，如果剧作者以为各种条件已经具备了，却不管特殊的人物性格这个基本动力，勉强激化冲突，冲突激化之时，往往是人物形象的毁灭。

我一再提到所谓“戏剧作法”之类的东西，因为它们确实存在。人们在这类书本中可能读到很多有关编剧技巧之类的概念，诸如“突转”、“吃惊”、“跌宕”、“铺垫”、“准备”，等等。剧作家当然应该掌握各种技巧，并力求娴熟。这种种技巧也都是必要的。问题在于，要使这些技巧、手法取得真正的戏剧性，在运用时必须注意一个前提：“人是戏剧中的主人公”①。试想，冲突的“突转”，可以违背人物性格的逻辑吗？剧作者可以不顾人物性格的依据去制造“吃惊”的效果吗？冲突发展中的“跌宕”可以不以人物性格为依据吗？冲突的发展需要各种各样的“铺垫”、“准备”，但最重要的准备不就是显示出人物性格的依据吗？我所以对某些“戏剧作法”表示怀疑，因为它们往往抛开这个重要前提，孤立地谈论技巧。正因为这样，它们对戏剧创作未必能起到好的作用。

剧作者只凭某种编剧技巧去处理戏剧冲突，往往使剧本失去“合情理性”和“真实性”。在这里，我只举一个例子，它就是话剧《泪血樱花》。这出戏的立意是歌颂中日两国人民的友谊，这当然是无可厚非的。剧本的演出，也有一定的剧场效果。可是，认真地说，它的效果却是表面的，虚假的。在这出戏里，一个旅日华侨同日本女人结了婚，夫妻共处多年，忽然，丈夫回国了。由于战争的原因，他们长期离散，音讯皆无。三十多年之后，妻子来到中国，几经周折，终于来到丈夫的住处。在这里，剧作者用了一个陈旧的手法，让她看到一支樱花别针，正是三十多年前她送给丈夫的纪念品。她找到了丈夫。可是，就在这时，却发生了意外事变：她把丈夫收养的孤儿当成他亲生的女儿，加上在场的另一个妇女说了几句含糊其辞的话，使她误以为丈夫已有了新的家庭。于是，她悲痛万分，只有走了。这场戏在全剧中

---

① 见《别林斯基论文学》，上海新文艺出版社 1958 年版，第 179 页。

十分重要，由此引出了一场持久不解的冲突。看得出来，剧作者、导演在处理这场戏时，都很棘手。那位养女早就知道父亲有位日本妻子，又了解这支别针的来历，她看到客人拿着别针，泪流满面，怎么能毫不动心呢？当客人拿着别针详细询问她父亲的历史时，她却只问了一句："夫人，您认识他?"竟然还没有多想，这又有多少真实性呢？当然，剧作者力求借助艺术的效用，使人物的行动合乎情理。导演运用舞台调度，在客人拿着别针激动不已时，让养女拿起一束樱花遮住眼睛，表示她全都没有看到。可是，这种种技巧却无法弥补那个根本缺陷。剧作者要充分表现男女主人公离合悲欢的感情，表现他们共有高尚的情操，就需要让冲突充分发展下去。造成这场冲突的，只是一个误会；而这个误会并不难解除。人们会问：只要那位养女（或者别人）用一句话说明真相，这场冲突不是可以立即烟消云散了吗？剧作者在剧本将近结尾的地方，正是让这个养女用一句话消除了误会，造成了大团圆的结局。剧作者当然有办法用各种偶然性的原因迟迟不让她说出这句话。导演也可以通过舞台调度把这些尽量合理化，从而让观众坐上一个多小时等待着；但是，我们知道这句话迟早非说不可，一旦话说出来了，误会消除了，夫妻团圆了，却难免对剧作者的故弄玄虚表示不满。在这里，"冲突"是有的，人物性格的逻辑却不见了，剧作者给我们看到的只是图解人为冲突的工具。剧作者要想主宰剧中人物，让他们按照需要去行动，似乎并不困难。可是，这样的剧本能够主宰观众吗？遗憾恰恰就在这里。

6. 怎样理解"社会意义"

劳逊说过："由于戏剧是处理社会关系的，一次戏剧性冲突

必须是一次社会性冲突。"[①] 这位美国戏剧理论家的话，无疑是进步的，是正确的。但是，它却不能否定我们关于性格冲突的种种解释。

所谓"社会性冲突"的含义，只能解释为：剧本不管写什么样的矛盾和斗争，它必须具有普遍性的社会意义。

我们检验某个剧本的戏剧冲突是否具有"社会性"，决不应该套用某种社会学的理论。我们检验某个剧本的社会意义，唯一正确的尺度是：它所塑造的人物性格是否真实生动，是否具有典型性。这是戏剧反映生活的特殊规律所决定的。本书强调性格冲突，并对此作了上述种种解释，正是为了坚持这条规律。

用某种社会学的理论造成公式，并作为评价剧本思想成就的尺度，是不利于戏剧艺术正常发展的。原因正在于，这种评价的尺度背离了艺术创作的特殊规律。

在这方面的陈规成见，过去曾经有过，如今也尚未根除。其中有些东西，仍然束缚着人们的手脚，妨碍戏剧创作的百花齐放。

比如，选择什么样的生活矛盾构成戏剧冲突才有社会意义呢？在这方面，由于某些形而上学的主张影响创作，曾经造成话剧题材千篇一律的倾向，教训很多。一出反映民主革命时期斗争生活的戏出来了，由于种种原因，改成了以写"武装斗争"为主。于是，在某些介绍创作经验的文章里，就大讲什么反映中国革命必须"以写武装斗争为主"之类似是而非的论调，认为这样才能体现"武装的革命消灭武装的反革命"这个历史规律。之后，每出戏都要照此办理，剧场里刀枪相对，硝烟弥漫，"火药味"十足，遗憾的是，"戏"并不多。一出反映现实斗争的戏

① 劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社 1978 年版，第 207 页。着重点是原有的。

演出了，写的是工农群众同暗藏的阶级敌人之间的敌我斗争，人们肯定它，赞扬它，有人又从中引出这类结论：戏剧创作要揭示社会主义历史时期阶级斗争的规律，必须遵循党的基本路线的原则，以写敌我斗争为主。成规既定，谁也不得逾越，每出戏必须写一个阶级敌人，没有写的也得加上一个，否则就是“无冲突”论。一时间，舞台上“警钟长鸣”，挥拳动武，决堤塌方，事故不断。可是，观众却不满于戏剧内容的雷同和人物的概念化，“你死我活的斗争”并没有产生多少引人的戏剧性。又有一个阶段，某些窃据中央领导职务的阴谋家出于政治需要，鼓吹写戏要“从路线斗争出发”，才能揭示社会主义历史时期阶级斗争的新形式、新特点。于是，舞台又变成了路线斗争的战场，剧名虽然成百上千，内容却大同小异。尽管“正确路线”和“错误路线”的“代表人物”斗得如火如荼，观众却兴味索然。如今，“四人帮”及其党羽鼓吹这些谬论的政治阴谋，已经受到揭发、批判。但是，这类主张对创作实践的实际影响，也不能低估。选择、提炼戏剧冲突不是从生活出发，而是从阶级斗争、路线斗争的观念出发；不是从人物性格出发，而是从抽象的、人所皆知的社会规律出发；凡此，仍然在影响着戏剧创作。

社会的主要矛盾，不是应该成为戏剧冲突的主要内容吗？其实并非如此简单。艺术反映生活，但艺术并不是图解生活。某一历史时期社会生活的主要矛盾可以成为艺术作品的内容，各种非主要矛盾也可以成为艺术反映的对象。评价一部作品的思想、艺术质量，并不能因题材而定。如果剧作者真正重视塑造活生生的人物形象，真正从人物独特的遭遇、命运中寻求戏剧性；那么，决不只是社会主要矛盾的“风口浪尖”才能显示人物的性格，决定人物命运的也决不仅仅是阶级斗争、路线斗争的急风暴雨。那些并非主要的生活矛盾，也能展现出丰富多彩的人物性格，牵动着各种人物的生活命运。

在话剧《枯木逢春》中，苦妹子独特的生活命运，她和方冬哥、方妈妈经历的悲欢离合，是全剧戏剧性的源泉。这出戏也写了罗舜德和刘翔之间两种医疗思想的斗争，但是，这场斗争整个发展过程中最有戏剧性的地方，恰恰是直接关系苦妹子生活命运的场面。围绕苦妹子生活命运展开的戏剧冲突，并不是这一历史时期社会生活中的主要矛盾。然而，这场冲突却具有深刻的社会意义。

话剧《霓虹灯下的哨兵》戏剧冲突的主线是敌我斗争，可以说是写这一特定历史时期的主要矛盾。但是，作家在大部分场次，却把敌我斗争推到后场，前场展开的却是陈喜和春妮、陈喜和赵大大、连长和赵大大、连长和童阿男、童阿男和罗克文等等矛盾关系，正是这些错综复杂的性格冲突，造成了不少富有戏剧性的场面。

如果硬要从深刻反映工人和资本家之间对立斗争的角度评价《雷雨》，剧本并不成功。鲁侍萍、鲁四凤两代人独特的命运，却使这出戏由始至终充满了戏剧性。直到今天，这出戏仍在上演，受到观众的喜爱。

歌剧《白毛女》激动人心的力量，在于喜儿独特的生活命运，如果硬要按照某种阶级斗争的概念原则去修改这出戏，观众并不接受，这已是人所皆知的事实了。

近年来，戏剧创作的实践仍在证明着这个道理：如果按照人民群众同“四人帮”激烈斗争的一般原则写戏，相互“撞车”、彼此雷同的状况，是很难避免的；可是，就在我们刚刚经历过的这场斗争当中，又有多少独特的人物性格和独特的遭遇、命运！从这里不是可以找到避免一般化、雷同化的出路吗！

认为只有反映某类生活矛盾才有社会意义，或者完全按剧本的题材定优劣、定褒贬，对反映社会重大矛盾、主要矛盾的戏一律肯定，热情支持；对其他题材的剧目则表示冷淡，至多表示

"允许存在"。这种种绝对化、片面化的主张，只能堵塞戏剧创作的道路。正是在这类主张的指导下，我们的戏剧创作曾经遭受十分严重的影响，在十几年的路程上，剧目建设几乎是一片空白。近几年来，我们否定了这类主张，使话剧创作的题材日益广泛多样，这是令人鼓舞的。这几年的创作实践一再表明：从思想成就来看，反映社会重大矛盾、主要矛盾的剧目，未必就高；反映"次要"矛盾的剧作，未必就低。原因正在于，剧本社会意义的大小，并不只在于它的题材内容，而是取决于人物性格的塑造，取决于性格的典型性。至于剧本的"戏剧性"，那就更同题材是否"重大"毫不相干。遗憾的是，这种按题材定优劣的倾向，今天并未根除。但愿我们的剧作家不要再让它束缚自己的手脚吧。

与"社会意义"直接有关的另一个问题是：如何正确理解剧本的思想深刻性。一般地说，一个剧本的思想深刻性当然是与戏剧冲突有直接的关系。特别是，剧作家在写"社会问题剧"的时候，当然要考虑到剧本所反映的社会矛盾和社会问题是否深刻。但是，作为艺术创作来说，仅仅从这个角度考虑剧本的思想深刻性，还是远远不够的。黑格尔曾经说过："因为艺术表现的价值和意义在于理念和形象两方面的协调和统一，所以艺术在符合艺术概念的作品中所达到的高度和优点，就要取决于理念与形象能互相融合而成为统一体的程度。"① 所谓"问题"，不过是一种观念（或理念）。剧本作为一件艺术作品，除了观念本身的深刻性以外，还应该具有艺术的深刻性。我们评价一部剧作的思想深刻性，当然要考虑到剧本所反映的矛盾和提出的问题是否具有现实意义、普遍意义和教育意义，等等；但是，从艺术的角度来说，同时还需要考虑观念与形象和谐统一的程度。我认为，黑格

① 黑格尔：《美学》，第1卷，人民文学出版社1958年版，第90页。

尔提出的这条美学原则，当然是正确的。但是，要把这条原则运用到创作实践和评论实践中去，却还需要作些必要的补充解释。在戏剧创作中，解决观念（问题）与形象（人物）相统一的途径和方式，可能是完全不同的。如果剧作者创作的出发点是为了说明（或论证）某个观念（问题），那么，他在创作过程中则可能是根据说明问题的需要，去安排冲突和人物，甚至会让人物赤裸裸地宣讲作者本人对那个问题的见解。当然，这也可以达到“问题”和“人物”的统一，可是，这只不过是概念化的统一，并不是艺术作品所要求的统一。对此，前面已经指出过了。剧作者创作的出发点应该是塑造活生生的人物形象，并把自己从实际生活中发掘出来的“问题”，熔铸于人物形象之中，熔铸于人物之间的性格冲突之中，把两者的统一建立在人物塑造的基础上，这才是艺术的统一。人物形象（性格），不仅是剧作家与观众交流的媒介，也是体现社会生活深度与广度的实体，当然也是剧本的思想寄寓的实体。如果剧作者把这个实体抽去血肉，变成某一观念的说明者，这不仅会妨碍观众与剧中人物的交流，也会使作品反映社会生活的深度与广度受到损伤，剧本的思想也不会有艺术的深刻性。某些反映现实生活的剧作，虽然就其所提出的问题本身来看，是重大的，是有意义的，但是，给观众的实际感受则是思想的单薄、表面化，其原因正在这里。

对剧作家来说，重要的课题是遵照戏剧艺术的规律写好性格和性格冲突。人们所说的“社会意义”，艺术所需要的思想深刻性，都寄寓在这里。

7. “戏”在内心

冲突主要发生在这个人物和那个人物之间，所谓“性格冲

突"，正是要求剧作者着力于人物性格的塑造，使冲突双方都具有丰富、生动的个性，并通过他们之间的冲突揭示出具有普遍意义的社会问题。不过，认真地说，这并不是"性格冲突"的全部内容；它还有另外一种表现。

在莎士比亚的《哈姆莱特》中，我们看到了主人公和丹麦国王之间的冲突，这是一场激动人心的较量，正是由于两个独特的个性，使这场较量具有独特性和生动性。同时，我们还看到这两个人物各自的内心冲突，这种冲突同样是尖锐的，很有震撼力的。甚至可以说，莎士比亚这出悲剧的基础，主要并不在于主人公如何复仇，而在于他在复仇的路途中，性格内部种种因素复杂，深刻的矛盾。哈姆莱特是一个什么样的性格呢？他灵魂高尚、情感热烈、思想深邃、精力充沛，但意志却十分软弱，正如别林斯基所说：他"拥有巨人的雄心和婴儿的意志"[1]。正因为如此，在听到父王鬼魂揭发出谋杀事件的真相之后，他不仅考虑到为父亲复仇，夺回王位；而且，意识到自己肩负着"重整乾坤"的重任。要完成这个重任，不仅需要有"巨人的雄心"，而且需要有坚强的意志和力量。后者正是他所缺少的。他只是一个思想家，却不能把思想付诸实践。于是，在复仇的路上，他只能是不停地思索着，矛盾着。他一层一层地解剖自己，一次又一次地督促自己去行动，却总是不能去行动。主人公内心深处这种深刻的矛盾，恰恰是这部杰作强烈戏剧性的基础。在另一个人物克劳狄斯身上，也体现了这种深刻的内心矛盾。请读一读这个弑兄谋位的罪人在看戏以后那段充满内心痛苦的独白吧！在这里，他经受着良心的谴责，在为自己寻找解脱的出路，却无法抛弃由于犯罪而获得的一切。可以看出，这两个性格不仅相互发生撞击，每个性格的内部也在进行斗争。如果说，哈姆莱特和克劳狄斯之

[1] 参见《别林斯基选集》第1卷，人民文学出版社1958年版，第21页。

间的斗争，是两个性格的外部冲突；那么，两个人物的内心斗争，则可以说是性格的内部冲突。所谓“性格冲突”，就包含着这两个方面。

英国教授布拉德雷在分析莎士比亚的悲剧时，从剧作的实践经验出发，总结出这样一种看法，上述两种冲突对悲剧都是必要的，“仅仅有一种冲突是不能构成悲剧的”。他甚至认为，“把兴趣集中在内心的斗争上面”，是“更伟大的戏剧”，因为这种悲剧的“行动根本上是性格的表现”。这个结论，似乎并不怎么准确。在真正的性格冲突中，人物的外部冲突中的动作，同样应该是“性格的表现”。[①] 正是在这个意义上，我们同意布拉德雷关于两种冲突的论述。

在莎士比亚那些杰出的悲剧中，性格的内部冲突大都占居重要的地位。请看看《奥赛罗》吧，主人公在亲手杀死心爱的妻子之前，经历过多么激烈的内心冲突！再看看弑君前后的马克白斯吧！在女巫的蛊惑下，他刚刚萌生犯罪的念头，竟然“不自禁地毛骨悚然”；在犯罪之前，他疑虑重重，却抵御不住王位的诱惑；在弑君之后，他充满悔恨，却又要同命运“拼一个你死我活”。如果没有这深重的内心冲突，他就不是马克白斯，这个谋杀案也就难于产生深刻的悲剧效果了。再看看沦落荒野的李尔吧！这个昏聩的国王把权力交给两个女儿，因此遭到了惩罚，这里展开的冲突不仅表现在他与两个女儿、两个女婿之间，也同样表现他的内心深处；那段撕裂人心的独白，不正是内心冲突的体现吗？

人物的内心冲突不仅是重要的，在很多优秀剧作中，性格的外部冲突和内部冲突往往融为一体，相互影响，相得益彰。这是

① 布拉德雷：《莎士比亚悲剧的实质》，引自《古典文艺理论译丛》第 3 册，人民文学出版社 1962 年版。

《雷雨》中的一段对白：

鲁四凤　（抽咽）我，——我跟他现在已经……（大哭。）
侍　萍　怎么，你说你——（讲不下去。）
周　萍　（拉起四凤的手）四凤！真的，你——
鲁四凤　（哭）嗯。
周　萍　什么时候？什么时候？
鲁四凤　（低头）大概已经三个月。
周　萍　哦，四凤，你为什么不告诉我！
侍　萍　（低声）天哪！
周　萍　（走向侍萍）鲁奶奶，您无论如何不要再固执哪，都是我错了。我求您！我求您放了她吧。我敢保我以后对得起她，对得起您。
鲁四凤　（走到侍萍面前跪下）妈，您可怜可怜我们，答应我们，让我们走吧。
侍　萍　（不做声，坐着，发痴）我是在做梦。我的儿女，我自己生的儿女，三十年工夫——哦，天哪，（掩面哭，挥手）你们走吧，我不认得你们。（转过头去。）

侍萍最怕的就是女儿重走自己的路，她朝夕担忧的事却终于发生了；而且，四凤和周萍都是她的亲生骨肉，如今却要母亲点头允许他们的结合。这当然是她无法答应的。在这里，母亲和子女之间发生了冲突。就在侍萍面对儿女提出的要求时，她既难于同意，又无法道出真情，因为木已成舟，要拒绝已经晚了。她处在这样一种复杂、严酷的境遇之中，内心深处的悔恨、痛苦、矛盾又是多么深重。儿女的要求促使她在内心深处展开一场激烈的斗争；要对他们的要求作出决定，又必须首先解决内心深处的种种

矛盾。请听，从一个矛盾的心灵中发出的呼喊声，包含着多么复杂的感情：

侍　萍　（低声）呵，天知道谁犯了罪，谁造的这种孽！——他们都是可怜的孩子，不知道自己做的是什么。天哪，如果要罚，也罚在我一个人身上。（伤心地）他们是我的干净孩子，他们应当好好地活着，罪孽是我造成的，苦也应当我一个人尝。（立起，望着天）今天晚上，是我让他们一块走的。这罪过我知道，我都替他们担戴了；要是真有了什么，也就让我一个人担戴吧。……

侍萍的行动，始终没有越出她个性的轨道。她始终识不破制造罪孽的主凶，只有自己把一切罪孽担戴起来，宁愿自己去慢慢品尝命运酿成的苦酒，让儿女远走高飞。可是，一切都来不及了。她无法解开命运之谜，当然也无法挽回悲剧的结局。不过，就在这里，我们看到，侍萍性格内部的冲突比外部冲突要激烈得多。也就在这里，我们甚至很难区分哪里是外部冲突，哪里又是内部冲突。正是内部和外部冲突的复杂交错，把侍萍复杂的性格生动地展现出来。

在悲剧中，这两种冲突缺一不可。这是由悲剧的本质决定的。深入讨论悲剧的定义和本质，不是本书的任务。别林斯基说过："悲剧的实质……是在于冲突，即在于人心的自然欲望与道德责任或仅仅与不可克服的障碍之间的冲突、斗争。"而斗争的结局，常常是"不幸"的。[①] 这种解释，当然不能概括各种悲剧

① 引自《古典文艺理论译丛》第3册，人民文学出版社1962年版，第138页。

的复杂情况，特别是没有清楚地概括出某些现代悲剧的情况。别林斯基的解释，只能说是最一般的。仅就这个最一般的意义上来说，导致两种冲突的并存，是必然的。人的“自然欲望”与“道德责任”的冲突，可能体现为两种性格的对立，也可能体现为性格内部的冲突。同时，如果一个人在追求“自然欲望”的过程中，要同“不可克服”的障碍进行斗争，这种斗争也不只是表现在这一性格同另一性格之间，在他（或她）走向“不幸结局”的进程中，也必不可免地会激起性格内部的矛盾和斗争。可以说，悲剧的戏剧性，一方面来自不同性格之间的冲突，也来自性格内部的冲突。对此，在前面提到的那些悲剧中，都不难找到足够的证据。

尽管如此，假如要把性格内部的冲突说成是悲剧独有的特征，那是不全面的。在其他种类的戏剧中，特别是在正剧中，也往往会看到性格内部的各种矛盾和斗争。

列·托尔斯泰对戏剧作过这样的解释：“任何戏剧的条件是：登场人物，由于他们的性格所特有的行为和事件的自然进程，要让他们处于这样一种环境，在这种环境里，这些人物因为跟周围世界对立，与它斗争，并在这种斗争里表现他们所禀赋的本性。”[①] 这里说的是“任何戏剧”，当然也包括正剧。在正剧中，出场人物要同“周围世界”发生冲突（当然也要把这种冲突典型化为具体的、生动的性格冲突），他们复杂的性格（如果他们的性格是复杂的话）内部，也难免要经历各种不同程度上的矛盾和斗争。对此，无须再引述具体的例证了。

剧本，无论是悲剧还是正剧，如果缺少性格内部的冲突，往往会导致性格外部冲突的单薄、肤浅。在这里我只说“往往”，

① 列·托尔斯泰：《论莎士比亚及其戏剧》，引自《莎士比亚评论汇编》（上），中国社会科学出版社 1979 年版，第 502 页。

因为它不是绝对的。我们有些正剧曾经发生过这类情况，而且，它与如下一种见解有关：正剧主人公应该是正面人物和英雄人物，而这些人物（特别是英雄人物）必须具备很多优秀品质和足够的力量，使他们同周围的反面势力进行斗争时，无往而不胜。这样的主人公，灵魂纯洁无瑕，意志坚强无比，当然没有内部冲突的根据；他们所至之处，矛盾迎刃而解，障碍立即消除，困难退避三舍，当然也不具备内部冲突的条件。可是，这样的人物大都不具有真正的个性；这样的冲突，也不具有真正的戏剧性。

戏剧要向观众展示人物的内心世界，写好性格的内部冲突，是实现这个任务的重要课题之一。

在强调这个重要课题的时候，还应该作一点补充。对揭示人物的内心世界来说，写好性格内部的冲突虽然是很重要的，但这并不是揭示人物内心世界的唯一方式。所谓“戏在内心”，也涉及到对人物与人物之间的性格冲突（外部冲突）的构思与处理。我们所说的“性格”，既不是仅仅指人物外部形貌的特征，也不仅仅指人物外部行动的特点，主要还是指各个人物所具有的思想、感情、素养、心理素质等等内在的因素，这是使个别人物能够同其他人物相区别的主要方面。剧作家在构思人物形象时，不仅要赋予其以特有的外部行动，还应该准确把握促使他们行动的心理内容的特征。在处理人物与人物之间的性格冲突时，不仅应该考虑到人物之间外部行动的对抗，而且应该深刻洞察、准确把握人物之间在思想、感情、意志及其他心理内容的撞击与对抗。在真正的性格冲突中，外部行动的对抗只是其外部表现，除此以外，还应该包含着潜在心理的抵触与对抗，这是性格冲突的内在表现。外部行动的对抗与潜在心理的对抗，这两者的融合统一构成了真正的性格冲突。在前面谈到的那些优秀剧作中，无论是《哈姆莱特》、《玩偶之家》，还是《日出》、《北京人》等，都是

如此。例如在《日出》的第二幕和第四幕，在李石清和潘月亭之间展开的要挟与报复的争斗中，冲突的戏剧性正来自潜藏在言语对抗后面的心理的对抗。在《北京人》中，愫方和曾思懿之间的冲突，如果从外部行动的对抗来说，并不是很强的，因为愫方作为冲突的一方，对来自对方的言语的伤害并没有进行有力地还击，而往往是默默地忍受着。在展开这种冲突的场面中，戏剧性恰恰来自冲突双方复杂的心理内容。例如，在第二幕，曾文清要离家外出，他劝愫方也离开这个家，愫方表示拒绝，并当面交给他一封信。这封信被思懿发现了。于是，思懿逼使文清将那封信退还给愫方。在愫方出场之后，三个人之间展开了一场复杂微妙的冲突：

愫　方　（低声）表哥找我？
曾文清　我——
曾思懿　是，愫妹。（把信递给文清）怎么样？
曾文清　哦。（想走。）
曾思懿　（厉声）站住！你真的要逼我撒野？
曾文清　（哀恳地）愫方，你走吧，别听她。
〔愫方回头望思懿，想转身。
曾思懿　（对愫方）别动！（对文清，阴沉地）拿着还给她。
〔文清屈服地伸手接下。
〔愫方痛苦地望着文清，僵立不动。
曾思懿　（狞笑）这是愫妹妹给文清的信吧？文清说当不起，请你收回。
〔愫方颤抖地伸出手把文清手中的信接下。
〔文清低头。
〔静寂。

〔愫方默默地由书斋小门走出。

………

这是一个富有戏剧性的场面。曾思懿自认抓住了把柄，立意要挑起这场冲突，她是冲突中的进攻者。如果愫方面对这场羞辱采取针锋相对的行动，由行动对抗构成的冲突必定十分激烈。但是，曹禺准确地把握住愫方的性格，遵循性格的逻辑去处理她的行动，因而，这里并没有构成行动的对抗。但是，就在愫方那些逆来顺受的行为表现中，却潜藏着复杂激烈的内心活动。正是这种心理的抵触和撞击，使这场冲突具有内在的力度。

在有些剧作中，由于剧作者只重视冲突双方行动对抗的强度，而忽视潜藏在行动对抗后面的心理的抵触和对抗，则往往使冲突流于表面化。这样的冲突，尽管外在的力度是很强的，但却常常不具有真正的吸引力和感染力。

“戏在内心”。剧作家在处理任何一种戏剧冲突时，都不应忽视这个原则。

8. 这里没戏可写吗?

把戏剧冲突绝对化，有多方面的表现。比如，有人曾经发生疑问：即然说“没有冲突就没有戏剧”，那是否意味着，只有展开冲突的地方才能出戏呢？或者说，那些“非冲突”的地方，是否就无戏可写呢？

要回答这些问题，最好还是让事实说话。

阿契尔是“意志冲突”的反对者，甚至也不认为冲突是绝对必要的，他明确地说：“如果把冲突说成是必不可少的东西，尤其是……坚持冲突必须发生在意志与意志之间，那显然是一种

错误。”他列举了很多剧本，作为论断的根据，其中就有《罗密欧与朱丽叶》中男女主人公“阳台相会”那一场。阿契尔说：这场戏的“要旨并不是意志的冲突，而是意志的极度融合。”[①]既然是“极度融合”，当然就没有冲突。事实确是如此，通观全剧，男女主人公分别属于两个世代为仇的家族，他们却成了一对爱人；他们的爱情是家族所不容的，加上残暴的悌暴寻畔闹事、挑起仇杀，就构成了一场尖锐的冲突。不过，在男女主人公之间，既没有意志的争斗，也不存在性格的撞击。一对年青的恋人，深夜里在阳台相会，对着月光相互倾诉衷情，私许终身。这场戏充满了青春的诗意。有谁能说，这里没有戏剧性呢？当然，这场戏并非游离于全剧戏剧冲突之外，并非与冲突无关；不过，戏剧冲突只不过是构成这场戏的外在环境，男女主人公的相会正是在这个充满矛盾的环境中进行的。说得确切些，这里的戏剧性并非来自冲突本身，而是来自两颗纯洁的心灵在特殊环境中迸发出来的强烈激情。

在戏曲剧本中，类似的例子很多。《游园惊梦》是京剧著名演员梅兰芳的保留剧目。在这出戏里，女主人公杜丽娘带着春香到花园赏春，面对满园春色，抒发满怀幽怨；她游倦睡去，在梦中与柳梦梅相会，花神出来保护他们。全剧充满诗情画意，脍炙人口。但这里并没有真正的冲突。当然，在汤显祖的《牡丹亭》中它只是其中的一场戏。可是，我们没有看过全剧的演出，而这场戏却长期单独上演，经久不衰。

人们会说，戏曲艺术不同于话剧。戏曲中的这种折子戏，所以能够吸引广大观众，靠的是戏曲艺术多种表现手段，诸如音乐、歌唱、舞蹈等等，也靠的是演员独到的功夫。的确如此。那么，我们还是说话剧吧！

---

① 阿契尔：《剧作法》，中国戏剧出版社 1964 年版，第 28 页。

在田汉《关汉卿》的第五场，朱帘秀和关汉卿关于创作《窦娥冤》的谈话，是一个很长的场面，这里没有冲突，却很感人；同一个剧本的第八场，这两个人物在狱中相遇，互诉衷情，相互激励，是一场充满激情的好戏，可是，这里也没有爆发什么冲突。

在郭沫若《屈原》的第五幕第二场，婵娟来到东皇太一庙和屈原相会，她误饮毒酒，在垂危时向屈原倾诉内心的激情；婵娟死去了，卫士对屈原述说她的遭遇和宁折不屈的精神；之后，他们一起向死者致祭。这些场面也没有发生什么冲突，却具有丰富的戏剧性。

不久前，我们看了西安市话剧团演出的《西安事变》，其中有一场写毛主席、朱总司令送别周副主席，是全剧最精彩的场面之一。尽管人们从全剧总体结构的角度，对这场戏提出不同的看法；但是，仅从这场戏本身来说，有谁能否定它的成功呢？这里没有冲突，但却有“戏”可看。

在剧本中，“戏”，不仅产生于冲突本身，也产生于受冲突影响着的特定的人物关系。在关汉卿和朱帘秀之间，在屈原和婵娟之间，都不存在任何冲突，他们有着共同的理想，共同的愿望；当他们处于特定的矛盾斗争中，相互支持，相互鼓励，两颗心灵的交往产生丰富的动作，戏剧性就潜藏在这些丰富的内心动作之中。当然，他们特定的关系，是和剧中的冲突有关的；冲突考验着他们的理想。

戏剧创作是一种十分复杂的社会现象。在这个领域，一切简单化、绝对化的理论都没有用武之地。我们说，“没有冲突就没有戏剧”的说法是有道理的，也只是就某个剧本的总体而言。如果硬要把这个结论套用到剧本的每一幕（场）、每一个场面中去，那就难免遇到麻烦。我们主张真正的戏剧冲突是性格冲突，也并不是说，这种性格冲突在任何一个剧本中都是无所不在的。在上面提到的那些场面中，能说是什么性格冲突吗？把冲突说成是无所不在的观点是有的。而且，为了给这种观点寻找理论根

据，有人试图无限扩大“性格冲突”的含义，说什么“差异”就是矛盾。从哲学的角度来讲，这种说法或许是正确的。可是，戏剧理论决不是哲学定义的同等物。能说两个剧中人物只要存在某些“差异”，就构成了“性格冲突”了吗？当然不能。无限扩大“性格冲突”的含义，实际上也就抹杀了它的意义。“差异”是无所不在的，在任何两个剧中人物之间都可以找到“差异”：他是男人，她是女人；他是上级，他是下级；他年青，他年长；她是演员，他是作家……这都是“差异”。剧作者要为自己笔下的人物找到这类“差异”，易如反掌。如果这些都可以成为“性格冲突”，讨论它还有什么必要呢？

我们所说的“性格”，指的是人的活生生的个性。所谓“性格冲突”，也有特定的含义：它指的是剧作家要把各种有意义的生活矛盾，体现在具有个性的人物之间，构成不同性格的“对立”。这样的“性格冲突”，对戏剧创作是不能缺少的；但它并不是无所不在。那么，把“差异”之类的哲学概念搬到戏剧冲突中来，又有什么价值呢？

谈到冲突，就涉及到情节。把戏剧冲突绝对化的观点，也往往关系到对戏剧情节的理解。

高尔基说过：文学作品的情节是“人物之间的联系、矛盾、同情、反感和一般的相互关系，——某种性格、典型的成长和构成的历史。”① 人们经常引用这句话，有时却把它支解了。无疑，情节的基础是矛盾冲突；不同人物之间的对立冲突（矛盾、反感）是戏剧情节的主要内容。这样说，是正确的。可是，如果把情节只看作是人物之间的“矛盾”、“反感”，那就是片面的了。在剧本中（小说、电影也是一样），人物之间的“联系”、“同情”以及“一般的相互关系”，并不是“非情节”的因素，而是构成戏剧情节的有机部分。你能把上面提到的那些场面，排

① 高尔基：《文学论文选》，人民文学出版社1958年版，第297页。

除在情节之外吗？当然不能。如果说，情节是人物性格成长的历史，那么，人物性格的成长决不只是展现在冲突之中；那些没有冲突的（当然是受冲突影响、制约着的）人物关系，也往往是展现人物性格及其成长的地方。

就这个问题费些笔墨，并不是多余的。我觉得，也许正是由于把“没有冲突就没有戏剧”的说法绝对化了，在创作中就发生了不少憾事。比如，有的剧作者在构思人物关系时，只着力于安排种种矛盾关系，而忽视那些“非矛盾”的“一般的相互关系”；在写戏时，则把全部笔力用于冲突本身的展开，而不给那些“非冲突”的场面留下地位。这样，他让我们在剧本中看到的只是一个接着一个的斗争场面，却往往显得重复、单调。在有的剧本中，某些“非冲突”的场面本来应该充分展开的，剧作者却觉得这些地方无戏可写，把它们处理成一般的“过场”戏。试想，由于这样的误解，使剧本失去了多少出“戏”的时机！

这里真的“无戏可写”吗？并不是！我们应该记住“没有冲突就没有戏剧”这句名言，但不能把它绝对化。

9. 冲突——并非只是“正面交锋”

怎样处理戏剧冲突才可以出戏呢？

按照中外古今优秀剧作归纳出处理冲突的几种方式，是可以做到的，对创作实践却未必有多少价值。人家的经验可以借鉴，但决不应套用。套用现成的经验，往往是削足适履，画虎类犬。如果有人硬要根据某些成功的剧作处理冲突的经验引申出人人必须遵守的原则，我们几乎都可以举出和这些原则相反的例证。

比如，有人说，某些剧本把冲突双方一起推到前场进行“正面交锋”，这样，斗争激烈，可以出“戏”。要为这种观点找

到例证是很容易的。你看《李尔王》中的很多场面，不是李尔王和两个女儿、两个女婿反复正面交锋吗？《威尼斯商人》中，戏剧性最强的场面不正是法庭上的斗争吗？在这里，一方是高利贷者夏洛克，另一方是安东尼奥、巴散尼奥、鲍细霞等，双方围绕如何处理借约正面交锋，情境尖锐，悬念很强，情节起伏跌宕，颇能引人入胜。《玩偶之家》中娜拉和海尔茂，《人民公敌》中斯多克芒和市长、小中产阶级的代表等，也多是正面反复较量，演出了不少精彩的好戏。

可是，相反的例证也比比皆是：

在易卜生的《群鬼》中，阿尔文太太发现丈夫是一个不可救药的荒淫之徒，曾经象娜拉一样愤然离家出走；可是，她又接受牧师曼德的劝告，屈服于流行的道德观念和宗教信条，回到家里。阿尔文死后，她一方面企图用开办慈善机构等等方式，维护死鬼的声誉，一方面希望儿子欧士华能够成为一个新人。到头来，她的一切希望都破灭了。易卜生通过阿尔文太太的悲惨命运向那个腐朽的社会发出强烈控诉。他在剧中所鞭笞的“群鬼”，有着很深刻的含意。阿尔文太太被“群鬼”毁掉了一生；欧士华也是“群鬼”的牺牲品；曼德牧师是旧的思想、道德、宗教的信奉者，但也不是“群鬼”的化身。在第二幕，阿尔文太太和曼德牧师是这样谈论“群鬼”的：

阿尔文太太　让我把我的意思告诉你。因为有一大群鬼把我死缠着，所以我的胆子就小了。

曼　　德　你说什么东西死缠着你？

阿尔文太太　一大群鬼！我听见吕嘉纳和欧士华在饭厅里说话的时候，我眼前好像就有一群鬼。我几乎觉得咱们都是鬼，曼德牧师。不但咱们从祖宗手里承受下来的东西在咱们身

> 上又出现，并且各式各样陈旧腐朽的思想信仰也在咱们心里作怪。那些老东西早已经失去了力量，可是还是死缠着咱们不放手。我只要拿起一张报纸，就好像看见字的夹缝儿里有鬼在乱爬。世界上一定到处都是鬼，像河里的沙粒儿那么多……

这部剧作对“群鬼”的控诉，给易卜生带来一场猛烈的抨击，使他几乎变成了“人民公敌”。剧中确实到处晃动着“群鬼”的阴影，它毁掉了阿尔文太太，毁掉了这个家庭，毁掉了出场的每一个人物。可是，作家并没有让出场人物和“群鬼”代表者正面交锋。他既没有“正面”写阿尔文太太和丈夫的冲突，也没有把曼德牧师作为她的“对立”人物——他们虽然多次交往，却也不是冲突双方的对立斗争。可以设想，如果作家真的把阿尔文夫妻之间，阿尔文太太和曼德之间的“正面交锋”，作为戏剧冲突的内容，戏的批判力量就远不象现在这样深刻、强烈。

人们都知道，在《日出》中，曹禺所说的“黑势力”的代表是金八。这个人物像个幽灵，在戏剧冲突展开的进程中时隐时现，几乎每一个出场人物的命运都和他直接联系着，剧中前场展开的冲突也多半牵涉着这个人物，但是，他并没有出场。有谁能怀疑这个人物的存在呢？有谁能怀疑这个不出场的人物，是构成全剧戏剧性的一个重要因素吗？请读一读第四幕中潘月亭和李石清之间反复争斗的两场戏吧！在那里，他们像疯狗一样互相撕咬，一个被另一个打败了，顷刻间，另一个又遭到了惨败的下场；他们的命运原来都掌握在那个未出场的人物手里。

在有些剧本中，冲突双方都是前场人物，可是，在某些场面中，作家却不让他们“正面交锋”，同样有很强的戏剧性。《北京人》里的江泰，任性气盛，从不服人，却又自以为聪明过人，

最能主持公道；曾思懿则是虚伪自私，多疑阴狠，惯于勾心斗角，遇事从不饶人。他们相互不满，都看不起对方。这样两个人物生活在一间小花厅里，冲突是很尖锐的。在第一幕，江泰尚未出场，就摔家伙骂人，激怒了前场的曾思懿。她先是对曾文清发泄自己的怒气：

……"有饭大家吃"，给这种狼虎吃了，他会感激你么？什么了不起的人？赚钱舞弊，叫人四下里通缉的，躲在丈人家，就得甩姑老爷的臭架子啦？一到过年过节他就要摔点东西纪念纪念……

曾霆出场了，她还是怒气未消，又借题发挥：

……霆儿，你记着，再穷也别学你姑丈，有本事饿死也别吃丈人家的饭……真是没见过我们这位江姑老爷，屎坑的石头，又臭又硬！

仆人张顺遭到江泰的辱骂，向曾思懿诉说委屈，更是火上浇油。接着，江泰出场了，曾思懿却拉着张顺躲开了。江泰对着老婆肆意责骂曾思懿，后者躲在书斋里听得一清二楚，可是，作家却没有让她立即出场和江泰"正面交锋"。我们看到的是这样一个场面：

……

〔思懿偷偷由书斋小门伸出头窃听。

江　泰　（唾了一口涎水）娘家，我看还不及住旅馆有情有分呢。（指着后院）老头死了，你要是拿他一个大钱，我立刻跟你离婚。

曾文采　（哀诉地）你从哪儿听的这些闲话？哪个告诉你说嫂嫂嫌我们住在此地，又是谁说你想着你岳父的钱哪？

江　泰　（傲慢地）奇怪，我贪这几个钱？（愤恨）你们家里的人一个个都是混蛋，小人，没见过钱的，第一你那个大嫂！

曾文采　（低声，怯惧地）你喊什么？她说不定就在隔壁！

江　泰　（痛快淋漓）我喊，我就是给她听，看她怎么样？看她敢怎么样？我要打死她，我要第一枪打死她！（思懿先真要挺身而出，听见这么可怕的恐吓，又悄悄退回去。）

两个人之间的冲突是尖锐的，但冲突展开的方式，并不是“正面交锋”。这样处理冲突，有没有戏剧性呢？当然有。猜忌多疑的曾思懿，不会不偷听江泰的谈话。她听到江泰责骂自己的话，如果真的挺身而出，那将是一场难解难分的相互揭底、斥责、嘲讽、谩骂。可是，江泰那句“可怕的恐吓”，却把这个从不饶人的少奶奶吓回去了。这个行动，形象地展示了曾思懿性格中的另一面：色厉内荏。

在迪伦马特的《老妇还乡》中，以主人公克莱尔的行动为契机，构成了一场错综复杂的冲突。她原来是居伦城的居民，在年青时曾经和伊尔通奸并怀了身孕，但却被伊尔遗弃了。当时，她向居伦城的法院起诉，由于伊尔收买了两个人在法庭上作假证，法官作出了不公正的判决。后来，她离开居伦城，沦落为妓女。现在，她已经成为世界上最有钱的贵妇人。她回到居伦城，正是为了向伊尔进行报复。这样，克莱尔与伊尔之间就构成了冲突。不过，这位“复仇的女神”对伊尔的报复采取了一种特殊

的方式：她答应居伦城十亿镑捐款，条件是有人把伊尔杀死。这样，以市长为首的居伦城公民与克莱尔之间又构成了冲突，而且，这场冲突又延伸到他们与伊尔之间。然而，剧作家在大部分场面中并没有让冲突的各方正面交锋，而是用特殊的方式去处理冲突。首先，从这出戏的情境来看，戏剧冲突主要应该在克莱尔与伊尔之间展开，但是，在这两个人物之间却始终没有构成面对面的冲突。她和他先后两次在小树林会面。第一次在克莱尔刚回到居伦城的时候，他们在这里重温旧情，似乎十分融洽。第二次是伊尔已经作好死的准备的时候，克莱尔从回忆往事开始，又津津有味地畅谈自己对伊尔死后的安排。总之，他们在“面对面”的时候并没有展开冲突。其次，从剧本的立意来看，克莱尔与居伦城公民之间的矛盾似乎应该是全剧冲突的重心。在第一幕的结尾处，克莱尔在居伦城举行的欢迎大会上公开宣布：“只要有人把阿尔弗雷德·伊尔弄死，我可以给居伦城十亿镑。”她当众宣布捐款的条件，对具有“人道主义传统”的居伦城说来，就像是晴天霹雳，冲突是不可避免的。在听到她宣布的条件时：

〔市长脸色苍白，显出很有威严的样子站了起来。

市　长　察哈纳西安夫人，你忘了这儿是欧洲。你忘了，我们并不是野蛮人。我现在代表居伦城的全体公民，拒绝接受你的捐赠；我以人类的名义拒绝接受。我们宁愿永远受穷，也决不能让我们的手上沾上血迹。

〔雷鸣一般的掌声。

一方是要用钱“买得公道”，另一方则严正声明：宁愿永远受穷，也不肯接受她所说的“公道”。矛盾已经揭开，意志的对抗

当然会爆发为针锋相对的冲突。然而，冲突在这里并没有真正展开。克莱尔点燃了引爆的导火线，但她面对市长的严正声明和公民们挑战的掌声，却不准备同对方进行面对面的较量，她只是胸有成竹地说；“咱们等着瞧吧。”于是，大幕就闭上了。在第二幕，这位“复仇女神”又出现在金使徒旅馆的阳台上，她似乎把那个当众宣布的复仇计划抛置一旁，只是悠闲地听着音乐，品尝着“第七个丈夫的烟厂做的雪茄”，和第八个丈夫一起吃早餐……在这里，这位主人公已经成为戏的“背景”，既没有同居伦城的公民们交往，当然也没有同任何人构成面对面的冲突。然而，她的残酷的复仇计划却在前场悄悄地进展着；居伦城的公民们抵御不住物质文明的诱惑，纷纷赊购高档商品，城市发生了显著的变化。如果说，克莱尔与居伦城的冲突曾经“面对面”展开过，那只是在第三幕发生在仓房里的一个场面。在这里，校长和大夫代表居伦城来和克莱尔谈判，请求她“抛弃那种邪恶的复仇思想”。但是，与其把这场谈判看作是货真价实的冲突，倒不如说是“人道主义传统”在金钱的诱惑下所作的最后一次挣扎。这场谈判表明，“人道主义传统”在代表金钱的势力面前是“完全软弱无力的”。看过全剧，我们会感受到迪伦马特在构思、处理戏剧冲突方面的一些特色：他并不拘泥于传统的冲突观，只是根据特定的人物关系，遵循全剧立意的要求，去寻找处理冲突的特殊方式。克莱尔是一个具有象征性的形象，正像她自己所说的：“以我的经济能力，我可以重新安排世界的秩序。”即然如此，一个小小的、贫困不堪的居伦城又怎能同她构成势均力敌的冲突？迪伦马特通过这个怪诞的情节揭示出这样的道理：在物质文明的诱惑下，“人道主义传统”毕竟是太软弱无力了；随着物质文明的获得，却是精神文明的沦丧！无疑，处理冲突的特殊方式，有助于体现全剧的立意。顺便说一句，在这部剧作中，虽然并没有“正面”展开冲突，但戏剧性却是很强的。

冲突独特的展开方式，内在的、根本的动力在于人物独特的性格，在于独特的人物关系。性格的丰富性赋予各种冲突展开方式的多样性。如何处理冲突，关键还在于把握人物性格的独特性，把握人物关系的独特性。从这一点出发，不仅那些冲突双方“正面交锋”的场面可以出戏，冲突双方不正面较量的场面也可以出戏。如果丢掉这个前提，只是让对立双方正面交锋，反复斗争，不仅不利于充分展示人物性格的丰富性，也会使戏剧冲突的展开方式显得重复、单调。

展开冲突的方式是多种多样的。真正有作为的剧作家决不会让某些成规束缚住自己的手笔，总是要不断探求新的路子。在前面，我们已经对《琼斯皇》中运用音响的技巧，作过简括介绍。在这部剧作中，除了最后一场，剧作家并没有让冲突的一方（土人）出场，而是用鼓声表现他们的力量。这是处理冲突的又一个特殊的例证。这出戏如果正面表现琼斯与土人群众的“正面交锋”，大概只有一场戏就够了。而且，如果剧作家真的是这样处理冲突，尽管外部行动的对抗是十分猛烈的，但却未必会有真正的戏剧性。奥尼尔不让土人群众出场与琼斯正面交锋，只用鼓声代表他们的动作，正是为了便于着重写琼斯内心深处的矛盾，充分揭示这个暴君在穷途末路时复杂的心理状态。对此，无须重述。

三、关于戏剧情境

斯坦尼斯拉夫斯基在论述演员创造角色的问题时，曾经提出和运用“规定情境”这一概念。他在解释这个词的含义时说：“这就是剧本的情节，它的事实、事件、时代，剧情发生的时间和地点，生活环境，我们演员和导演对剧本的理解，自己对它所作的补充，动作设计，演出，美术设计的布景和服装，道具，照明，音响及其他规定在创作时演员应该注意的一切。”[①] 在他看来，这个含意广泛的“规定情境”，对演员的创作是十分重要的。本章所要讨论的“戏剧情境”，则是从剧本创作的角度提出来的，它和斯坦尼斯拉夫斯基所说的“规定情境”，有着不同的含意，

“情境”作为一个戏剧理论的概念，在从外文译成汉语时，有不同的译法。对同一概念有人译作“情境”，有人则译为“处境”或“境况”。我在这里不想作“正名”的工作，在本书中将一律用“情境”这一概念。

本意拟从戏剧创作的角度，对有关戏剧情境的一些具体问题，进行简略的讨论。

1. 情境是重要的

把“情境”作为戏剧创作中的一个问题，由来已久。早在

① 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第2卷，中国电影出版社1959年版，第73页。

十八世纪，狄德罗打破了悲剧和喜剧的严格界限，提出了第三种戏剧体裁——严肃喜剧。与此同时，他强调指出："一直到现在，在喜剧里主要是人物性格，而情境只是次要的；现在情境却应变成主要的对象，而人物性格则只能是次要的。"他认为："应该成为作品基础的就是情境。"[①] 黑格尔在他的《美学》一书中，也把"情境"作为艺术创作中的一个重要问题，并说："发现情境是一项重要工作，对于艺术家往往也是一件难事。"[②] 这位美学家对一般艺术作品中的情境以及戏剧作品中的情境，都有精辟的论述。俄国诗人，剧作家普希金说过："在假定情境中的热情的真实和情感的逼真——这便是我们的智慧所要求于戏剧作家的东西。"其实，斯坦尼斯拉夫斯基在演剧体系中提出"规定情境"这一概念，也是由普希金的观点引申出来的。他在引述普希金的这句话之后，又说："我再补充一句，我们的智慧所要求于戏剧演员的，也完完全全是这个东西，所不同的是，对作家算是假定的情境的，对于我们演员说来都已经是现成的——规定的情境了。"[③] 法国剧作家小仲马在谈到剧作家的工作时说："剧作家在设想一个情境时，他应该问自己三个问题：在这种情况下我应该做些什么事？别人将会做些什么事？什么事是应该做的？谁不觉得这种分析是必要的，谁就应该放弃戏剧，因为他将永远不会成为一个剧作家。"劳逊在引述这段话时，补充说："小仲马首先应该问：这个情境是如何设想出来的？是什么东西促使剧作家想起或想象起这个情境，使他选择它作为戏剧结构的一部分的？"[④] 当然，上面提到的这些剧作家、理论家，有的虽然强调情

① 转引自朱光潜：《西方美学史》上册，人民文学出版社 1963 年版，第 279 页。

② 黑格尔：《美学》第 1 卷，人民文学出版社 1958 年版，第 266 页。

③ 均参见《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 2 卷，中国电影出版社 1959 年版，第 72 页。

④ 均参见《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社 1978 年版，第 222 页。

境的重要性，但对这个概念的内涵并未作具体解释；有的虽然作过解释，但各人的看法又不尽相同。不管人们对情境是怎样解释的，我把它作为戏剧创作的重要课题之一，是基于如下的看法："戏剧情境"是促使人物产生特有动作的客观条件，是戏剧冲突爆发和发展的契机，又是戏剧情节的基础。这样的戏剧情境，是戏剧创作中的一个重要环节，它直接关系到我们所讨论的"戏剧性"。

在这里，我想先就情境与动作、冲突等等戏剧因素之间的关系，作简括说明，以求得对情境的重要性有一般性的理解。

剧本展示人物性格的基本手段，是戏剧动作。那些富有表现力的动作，可能是在冲突中产生的，也可能是在那些并非人物对立冲突的场面中产生的。在实际生活中，人们并非在任何情况下都有丰富有力的动作。在一般情况下，一个人可能是沉默寡言的。沉默寡言，可能是一种性格特征；而且，一个人表面上不言不语，内心深处却可能积蓄着复杂的心理动作。可是，这个在一般情况下沉默寡言的人，在遇到某种遭遇之后，见到知心朋友，多喝了几杯酒，就可能把内心隐秘倾泄而出。面对知心朋友，又有特殊的遭遇而且又是"酒后"，就是他倾泄内心隐秘的特定的情境。不具备情境的这些因素，他就不会敞开心扉。所谓"酒逢知己千杯少，话不投机半句多"，也说明人们在不同的情境中会有不同的表现。

蔡文姬是个真实的历史人物。她身居匈奴十二年，和左贤王结婚并生有子女，心却在思念故乡。这十二年间，她的感情一向是有矛盾的。郭沫若在话剧《蔡文姬》中，选择最能展示她内心矛盾的特殊的情境，作为剧本的开端：曹操派董祀和周近来迎她归汉，当天就要启程了；左贤王和她感情很深，由于考虑到汉匈关系，不能不放她归汉，却坚持不许子女同行。是归汉，还是留下？——她已经考虑了三天三夜，须得立即作出决定。正是由于蔡文姬一出场就处在这种尖锐的情境中，就使她的一言一行都

有具体复杂的心理内容，开场出戏。左贤王出场，又带来新的情况：副使周近对左贤王危言恫吓，说什么“你要不把蔡文姬送回汉朝，曹丞相的大兵一到，立地把你匈奴扫荡！”这句话刺伤了倔强的左贤王。戏剧情境中的新的因素，给蔡文姬增加了新的矛盾：她对去留的选择，不仅需要解决离别丈夫、儿女的感情纠葛，还要考虑到汉匈之间的民族关系。在这里，她和左贤王的关系也注入了更深刻的内容。她向左贤王倾诉了在这种情况中复杂的内心矛盾：“说本心话，我很想回去，但又不愿意离开你们。我已经踌躇了三天三夜，就到目前我依然在踌躇。你知道，我是愿意匈奴和汉朝长远和好的。曹丞相派遣使臣来迎接我，如果还有大兵随后，那就是不义之师。我要向汉朝的使者问个明白。如果真是这样，我要当面告诉他：我决不回去，死，也要死在匈奴！”情境中的新的因素，促使她提出要与汉使面谈的要求，引出了第一幕最重要的一场戏：文姬会见董祀，左贤王在后面倾听。这场戏决定了蔡文姬的去留，也决定了左贤王放蔡文姬归汉是出于真心，还是慑于大兵压境而迫不得已。我认为，这是全剧中戏剧性最强的一个场面。

在戏剧创作中，情境和冲突也是不可分割的。前面在讨论有关戏剧冲突的问题时，我们曾经谈到，剧作家应该通过典型化的性格冲突反映各种各样的生活矛盾。在实际生活中，各种各样的生活矛盾往往是散漫的。有时，矛盾长期潜伏着，在一般情况下并不会爆发为冲突；有时，矛盾虽然被揭开了，却往往没有充分展开。剧作家要把这种散漫的矛盾现象典型化为性格冲突，并使其能在舞台有限的时间和空间中充分开展，就需要为冲突的爆发和发展提供有力的前提和条件。所谓“前提”，指的是人物之间特定的矛盾关系；所谓“条件”，指的是特定的环境和情况（事件）。我们所说的戏剧情境，就包含着这两方面的内容：特定的情况、环境和特定的人物关系。特定的环境和情况，作用于剧中

人物，使人物之间潜在的矛盾关系被揭露出来，这样，矛盾中的人物产生特定的动作，使矛盾爆发为冲突。这就是情境、动作与冲突之间的辩证关系。仅从戏剧冲突的角度来说，一方面，戏剧性的冲突应该具备必要的、有力的前提和条件；另一方面，戏剧性的情境应该是能够导致冲突的爆发和发展。在创作实践中，这两个方面是统一的。

黑格尔在谈到戏剧作品的“起点”时说过：“在经验性的实际情况中，每一个动作都有许多先行条件，所以很难断定真正的开头究竟从哪一点起。不过就戏剧动作在本质上要涉及一个具体的冲突来说，合适的起点就应该在导致冲突的那一个情境里。”① 这也就是说，剧作家在剧本的开头，应该特别重视对戏剧情境的展现。在传统的剧作中，开端部分需要交代、说明故事发生的时间、地点、时代背景，介绍主要人物的情况及相互关系，交代过去发生过什么事情，人物现在的处境，等等。戏剧情境正是通过这些必要的交代、介绍展示出来的。有些戏，促使冲突爆发的情境相当复杂，如果不把各种因素介绍清楚，观众对冲突为什么这样爆发会感到茫然不解，冲突所具有的意义也就难于被充分揭示出来。这样的剧本，在冲突爆发之前，需要用很多篇幅交代、介绍，以形成戏剧情境。

在历史上，屈原从任左徒到投江殉国，时隔三十多年。在这期间，他遭遇过各种挫折、打击，经历过无数的矛盾纠葛。郭沫若自己在介绍五幕话剧《屈原》的创作经过时说过：“本打算写屈原一世的，结果只写了屈原一天——由清早到夜半过后。但这一天似乎已把屈原的一世概括了。”② 剧本确实达到了这样高度

① 黑格尔：《美学》第3卷，下册，人民文学出版社1858年版，第255页。

② 郭沫若：《我怎样写五幕史剧〈屈原〉》，引自《沫若剧作选》，人民文学出版社1978年版，第186页。

集中的境界。但是这种艺术境界却得来不易。要用一天内发生的事情概括人物一生的遭遇，就需要把他经历的矛盾纠葛高度典型化，而且能够使这些矛盾在一天之内很快爆发，充分展开。作家在大量的历史事实中选择连齐抗秦和绝齐连秦之事作为戏剧冲突的内容，这场冲突不仅关系着屈原个人的命运，也直接关系着楚国的命运。这场冲突是在第二幕爆发的。冲突爆发之后，屈原的命运发生了戏剧性的转折。作家为使这场冲突的爆发所创造的情境是复杂的。情境的各种因素是在第一幕和第二幕开始时逐步交代出来的，其中包括：张仪到楚国来，企图说服楚怀王绝齐连秦，楚怀王接受屈原的主张，拒绝了张仪的建议，并已命屈原写致齐国国王敦睦邦交的国书；张仪游说未成，在向齐怀王辞行时，表示没有面目再回秦国，准备回故乡魏国，并故意当着南后说准备找一美人献给楚怀王，南后怕张仪真的送来美人使自己失宠，连夜让上官大夫靳尚向张仪行贿，希望他不回魏国；楚怀王已经听到很多关于屈原的流言蜚语，虽然由于器重屈原而宽容他，但已开始对他不满；南后为了打消张仪归魏的念头，与靳尚密谋，一面继续说服楚怀王接受张仪的建议，一面准备布下陷阱诬陷屈原……我们从这复杂的因素中可以看到，体现戏剧冲突基本内容（连齐抗秦和绝齐连秦之争）的是屈原和楚怀王、屈原和南后、屈原和张仪之间的关系，而每一对人物关系在冲突爆发时都是十分具体的（它们决不只是所谓“连齐抗秦和绝齐连秦之争”的抽象物），同时人物面临的情况，环境也都是具体的。具体的人物关系，使冲突不致成为两种主张的反复论争，只要条件具备，各方都必定紧张行动起来；具体的情况、环境正是使人物立即行动起来的必要条件，有了它们，就使这些具体的人物关系爆发为尖锐的冲突：南后照计行动，楚怀王在极度气愤之下不辨真伪，不容屈原声辩，立即免掉他的左徒官职，并马上宣布和齐国绝交，同秦国“联合”。

易卜生的有些剧本都是在冲突向高潮推进的时刻开始的。他善于通过出场人物的动作，把开场前发生的事情和错综复杂的人物关系逐步交代出来，交代的过程也就是构成戏剧情境的过程。我们在前面谈过，《玩偶之家》中娜拉和海尔茂之间的性格冲突是全剧戏剧冲突的中心内容；推动这一冲突爆发、发展的内因是冲突双方的性格及其相互关系，而我们所列举的那些复杂的外因，正是促使潜藏的思想矛盾立即爆发，迅速展开的必要条件。在这里，人物关系是具体的：娜拉和海尔茂之间不仅存在着两种思想的对立，而且，娜拉在八年前为给海尔茂治病曾经伪造签字借了一笔债，她瞒着丈夫，如今往事就要揭开，两个人对这件事抱着截然对立的看法和态度；人物面临的情况、处境也都是具体的：解雇债权人的通知已经发出，债权人马上就要公布真相，他们面临着身败名裂的威胁。具体的情况、环境和具体的人物关系，构成了促使冲突必然很快爆发的尖锐情境。

人与人之间的性格冲突需要有力的前提和条件，性格内部的冲突（内心冲突）同样需要这样的前提和条件。构成性格内部冲突的前提，是性格内部存在着各种相互矛盾的因素，单一的意志和品格，很难构成真正的内心冲突。哈姆莱特、马克白斯等人物所以构成复杂的内心冲突而且能够充分展开，正是以他们性格内部存在相互矛盾的因素为前提。同时，要使某一性格内部的矛盾因素爆发为激烈的内心冲突，也需要有力的条件。在马克白斯的内心深处，人性的种子和权欲、野心的念头，原来就混杂在一起，在那场平叛的战斗中，前者压倒了后者，使他成为一位誉满全国的英雄。但是，在凯旋而归的途中，后者也浮现出来，并萌生滋长，加上一个突发事件（女巫的预言），促使其爆发了一场激烈的冲突。在这场冲突中，他竭力求得两者的平衡和谐，希望用合法的方式去满足后者。于是，他回到了王宫。在这里，又发

生了一个突然事件：邓肯王宣布由自己的长子继承王位。这个突然发生的情况又成为一个有力的条件，使他的希望落空了。于是，两者无法和谐统一，从此，他陷入了无法摆脱的内心冲突的浪涛之中……正是这场内心冲突把他推向了灵魂毁灭的深渊。

至于情境与情节的关系，我们在后面还要谈到。

2. 事件的作用

在对情境的重要性作一般性的说明之后，还需要对戏剧情境的构成及其各种因素的作用，进行较深入的讨论。

狄德罗在谈到“情境”时认为：剧本中的“情境”是由“家庭关系、职业关系和友敌关系等等形成的”。[①] 黑格尔在论述“情境”时，把它和“一般世界情况”联系起来，认为“情境”是“一般世界情况”“经过特殊化而具有定性”，也就是说：“有定性的环境和情况就形成情境。”[②] 人们对黑格尔的“情境”现有不同的解释。朱光潜曾以具体剧本为例，对黑格尔所说的情境的内涵作了说明：“以莎士比亚的《哈姆雷特》为例来说，这部悲剧所表现的（一般世界情况）是文艺复兴时代的文化背景（尽管这位丹麦王子是中世纪的人物），（情境）是王子的母亲和叔父通奸，把父亲谋杀了那一个具体事件。”[③]笔者在修订这本书时，还看到对戏剧情境的另一种解释：“戏剧情境是特定的环境、情况与特定人物的特定感情、心情的主客观的统一。”而且，持这种观点的同志认为，这样解释戏剧情境，也是根据黑格

① 朱光潜：《西方美学史》上卷，人民文学出版社 1963 年版，第 263 页。

② 《美学》第 1 卷，人民文学出版社 1958 年版，第 254 页。

③ 《西方美学史》下卷，人民文学出版社 1964 年版，第 498 页。

尔的“情境”观。[①] 其实，黑格尔对“情境”内涵的解释是很明确的。在这里，我只想说明两点：其一，在黑格尔看来，作为人物动作的推动力有两种因素：所谓人物的“感情”、“心情”等等，指的是主观因素，黑格尔称之为“情致”；而“情境”则是指客观的因素。黑格尔认为，在叙事诗和戏剧诗这类作品中，情境和情致有着密切的联系，但两者并不是一回事。本书所讨论的“戏剧情境”，并不包含人物的主观因素——“情致”。其二，黑格尔虽然把“事件”（情况）作为情境的构成因素之一，但并非是把这一概念的内涵仅限于此，他同样重视“人物关系”这种因素。（对此，后面还要谈到。）除此，在本章开头已经谈到斯坦尼斯拉夫斯基对“规定情境”的解释，他阐明的内涵十分广泛，其中有一部分是属于演员创造角色所涉及到的问题，如“我们演员和导演对剧本的理解，自己对它所作的补充，动作设计”等等。我们从戏剧创作的角度讨论“戏剧情境”，当然不包含这些内容。

综合这些理论家的解释以及我们在前面的分析，可以看出，戏剧情境主要包含着这样一些因素：具体的环境，诸如剧中人物活动的具体的时空环境；特定的情况——事件；特定的人物关系。无论是人物的动作还是冲突，自然都与具体的环境有关，人物的动作受时空环境的影响，冲突的爆发与发展及其方式，与具体的时空环境也有着联系。对此，凡是有创作实践经验的剧作者，都不难把握，这里不需赘述。除此以外，在构成戏剧情境的诸种因素中，更重要的、与“戏剧性”的关系更紧密的因素有二：一是事件，二是人物关系。

先谈谈事件的作用。

曾经亲聆斯坦尼斯拉夫斯基讲授体系的克尼别尔曾经谈过：

---

① 引自《文艺研究》，1982年第6期，第79页。

"事件——是体系中很重要的概念。""没有事件，没有事件的连锁，即没有戏剧，不管属于哪种体裁的戏剧。"他告诉我们，斯坦尼斯拉夫斯基在晚年经常向演员提出这样的问题："假使发生了这样一件事，你将怎么办?"克尼别尔说：要回答这个问题，"演员就必须弄明白剧本中发生的究竟是什么事情，也就是那使他进行某种行动或一组行动的事件究竟是怎么回事。"他认为："演员应该理解某一事件、某一事件在一个人的生活中起着怎样的作用，推动着他去进行哪些行动，使他产生什么样的思想和情感。"[①] 很明显，斯坦尼斯拉夫斯基所以如此重视事件在戏剧中的作用，正是因为，这种事件是人物动作的来源，是激发人物产生某种思想和感情的条件，甚至往往成为人物一生中的转折点。

这里不准备专门讨论演员的工作。我觉得，对于剧作家的创作说来，事件，同样具有十分重要的意义。

打开一个剧本，我们在被剧中人物丰富有力的戏剧动作所吸引的时候，如果追源求本，就会发现，这些动作都与事件有关。

在《哈姆莱特》中，老丹麦王突然死去和王后改嫁，打破了主人公内心的和谐。接着，他又从父王的鬼魂那里知道了事件的真相，这就使他的精神世界发生了危机，从此陷入无法克服的矛盾之中，一步一步走向那个悲剧的结局。

在《李尔王》中，这位不列颠国王由于对自己的盲目自信，觉得抛弃权位之后仍然可以享有至高无上的威严，于是，把王国分给了两个女儿。这个事件，不仅引出了一场复杂激烈的冲突，也成为主人公一生的转折点。莎士比亚正是以这个事件为契机，让一个专制暴君沦为一无所有的叫化子，在这个特殊的境遇中，把一个复杂的灵魂生动地展现出来。

---

① 均见《在动作中分析剧本和角色》一文，引自《戏剧理论译文集》第1辑，中国戏剧出版社1957年版。着重点是原有的。

在喜剧《威尼斯商人》中，巴散尼奥为了爱情向好友安东尼奥求助，后者由于手中没有现款，便向犹太富翁夏洛克借债，并签署了一张奇怪的契约：如果到期不能还债，就要在身上割下一磅肉作为惩罚。莎士比亚借助这个带有传奇色彩的事件，深刻揭示了一个高利贷者的灵魂；而且，他运用这个事件，把安东尼奥、巴散尼奥以及鲍西娅等先后置于严峻考验的关头，让他们通过各自的行动打开了内心世界。

剧作家对事件本身有不同的理解，这往往是构成剧作不同风格的因素之一。莎士比亚在他著名的悲剧中，常常在开端部分安排一个严重的事件，引出一场悲剧性的冲突，把主人公置于严峻考验的关头，从而打开他们心灵的大门。契诃夫的剧作则具有迥然不同的风格。他喜欢把主人公放在平平常常的生活场景之中，让他们相互交往，精细入微地刻划他们的内心世界。可是，在契诃夫的剧作中，事件同样是构成戏剧情境的重要因素之一。在《万尼亚舅舅》中，万尼亚是一个善良的、有才能的人。二十多年来，他一直崇拜着自己的妹夫谢列布里雅可夫，把这个人当成“天才的学者”，把教授的“著作”当成自己的骄傲。他把自己应得的一份产业给了妹妹，甘愿每天辛勤工作、省吃节用，供养这个偶像。在年青时，妹妹的朋友叶莲娜追求过他，他由于把全身心都献给心造的偶像，对叶莲娜的爱情却无动于衷。妹妹死了，叶莲娜嫁给了教授，他仍然为自己的偶像默默地工作着。现在，他已临近晚年。他本来可以继续沉醉在为偶像献身的幻境之中，一直到平静地死去。可是，在开幕之前，一个事件发生了：退休的教授带着妻子来到这座庄园。这个事件平淡无奇，并没有戏剧性，恰恰就是这个平平常常的事件，成为万尼亚一生的转折点。万尼亚发现这位教授原来是一个不学无术的假道学、伪君子。他心造的偶像粉碎了。他发现二十多年来为偶像献身的生活毫无意义，一下子跌进了失望、悔恨的深渊。他又发现叶莲娜已

经被这个伪君子毁掉了，他的抑制的爱情被唤醒了。正是这个平平常常的事件引出了万尼亚的两条动作线：一是对教授的仇恨、清算；二是对叶莲娜的钟情、追求。万尼亚的性格正是在两条动作线的交错中发展着。

在很多剧本中，事件大都发生在开幕之后，剧作者把事件直接展现在观众面前，作为情节的开端，象《李尔王》、《威尼斯商人》等，都是如此。在这类剧本中，我们可以清楚地看到，人物面对突然发生的事件，进入特殊的情境，动作由此开始。这样，事件作为戏剧情境的因素，是显而易见的。可是，在某些剧本中，情况却要复杂得多。

在《万尼亚舅舅》中，大幕是在教授来到庄园两个月之后打开的。这样，在大幕打开的时候，我们已经看到这一事件对主人公发生的影响。请看第一次出场的万尼亚——沃伊尼茨基吧！时间已是下午三点，他午觉刚醒、睡眼惺忪：

阿斯特罗夫　你睡得好吗？

沃伊尼茨基　好……很好。（打呵欠）自从这位教授和他的太太住到咱们这儿来，家里的生活就全颠倒错乱了……我没法子按时候睡觉，开饭也尽给你带些辣味的汁子和葡萄吃……这对健康没有一点好处哇。从前，我们没有一分钟的清闲。跟你们说真的，索尼雅和我两个人，我们从前无时无刻不在工作，可现在呢，只有她一个人在工作了，我却成天吃、喝，睡……这样可不好呵。

请看，主人公已经进入了戏剧情境，他正站在一生的转折点上，而且已经无法回转了。剧作家在人物一出场的时候，就通过他的

动作显示了事件的影响，我们正是在这些特有的动作中，了解了那个已经发生了的事件。

在《玩偶之家》中，我们同样看到一个事件的作用，这是一件发生在八年前的往事：娜拉向柯洛克斯泰借过一笔钱，并在借据上伪造了父亲的签字。娜拉把这件事对丈夫隐瞒了八年，因此，它没有引起夫妻矛盾的爆发。开场之后，这个家庭正沉浸在节日的气氛之中，他对她温情脉脉，她也生活得不错。如果真的这样继续下去，也就没戏可看了。忽然，债权人闯进这个平静的家庭，向女主人提起那件往事，并向她进行要挟。一件八年前发生过的往事，把娜拉和海尔茂一起推向严峻考验的关头，戏剧动作由此开始，戏剧冲突从此爆发，迅速发展，直到夫妻决裂。在这里，要使一件多年前发生过的往事，成为戏剧冲突爆发的契机，成为人物动作的推动力，当然需要有新的条件，这就是海尔茂解雇柯洛克斯泰的决定。可是，对这出戏来说，关键还在于那件往事；如果没有它，戏就不会这样发展下去。如果说，在娜拉和海尔茂的关系中埋着一堆火药，那么，那件往事就是引爆的雷管，而海尔茂解雇柯洛克斯泰只不过是连结雷管的导火线。可以看到，在这个剧本中，一件往事在特殊的情况下被引发出来，成为戏剧情境的重要因素。

在《雷雨》中，构成戏剧情境的重要因素的，也是一件往事，不过，情况显得更为复杂。周朴园占有了女佣人侍萍，她生下第二个孩子刚刚三天就被遗弃了。这是开幕前三十多年早已发生过的事情。在剧本中，它在第二幕中间才被披露出来。在此之前，齐集在这个公馆里的几个人物，已经在命运的途中行动着，挣扎着，他们之间错综复杂的关系已经初见端倪；即使没有那件往事，这些矛盾纠葛已经很复杂、很有戏剧性了。可是，在这里，当这些人物在为自己的命运挣扎着的时候，我们对他们行动的意义还难以理解，对各自的结局更难以预料。忽然，侍萍来

了，她与周朴园不期而遇，那件往事被披露出来。于是，人物所处的境况分明了，人物关系的秘密揭开了，我们对各自的结局已经能够预见了。不难看出，在这出戏的总体构思中，鲁侍萍和周朴园之间的关系，是全剧结构的中心，其他人物之间错综复杂的矛盾纠葛，都被它牵动着、影响着；而鲁、周之间在三十多年前发生的那件往事，恰恰是构成全剧戏剧情境的重要因素。不同的是，在《玩偶之家》中，那件往事虽然早就发生了，但它却一直没有引起冲突爆发，它一旦被揭露出来，就成为戏剧动作的开端；在这里，那件往事早就在制约着剧中人物的关系，制约着他们的命运，当它被揭露出来时，我们所看到的已经是它引起的后果了。尽管如此，这个事件在全剧中的作用是非常重要的。可以说，这出戏强烈的戏剧性，主要来源于这件往事。

上述这些剧本表明，在戏剧创作中，事件的运用，具有十分重要的意义。不过，这里应该说明：把事件作为戏剧情境的因素，是一回事；把事件发展的过程作为戏剧的基本内容，则是另一回事。在我们提到的这些剧作中，尽管事件的性质不同，剧作家处理事件的方式也不尽相同，如果认真分析就会发现：这些剧作家虽然重视事件，却没有把笔力只用于表现某一事件发展的过程，而是把它们仅仅作为戏剧情境的一种因素；也就是说，他们只是用某一事件引出戏来；他们所着力写的却是这一事件引起人物关系的变化、发展，以及它对人物生活道路、生活命运发生的深刻影响。他们重视事件，只是因为，这类事件对刻划人物性格、展示人物命运都是必要的。可是，我们也看到过另外一种情况：有些剧作者只是着力于表现某一事件发展的过程，而使剧中人物成为事件过程的说明者、解释者。在这类剧本中，尽管事件的来龙去脉叙述得清清楚楚，剧作者为此颇费力气，其结果却是"只见事，不见人"。无疑，这是两种迥然不同的创作方法。

我感到，把全部兴趣放在事件本身，只注重巧妙安排事件的

发展进程，而忽视对人物性格的刻划，这种倾向在实践中是常常出现的。这样的创作方法并不可取。在我们看来，尽管事件对戏剧是不可缺少的，可是，戏剧的基本任务并不在于把事件的过程叙述清楚，而在于写人，在于塑造人物性格，在于揭示人物的内心世界，在于展示人物独特的生活道路和生活命运。从这角度来说，事件的重要性恰恰在于，它们往往成为人物生活道路的转折点，成为打开人物心灵之门的一把钥匙。剧作家精心安排一个事件，也就把一把钥匙交给了观众，帮助他们进入人物心灵的大门，在这里获得艺术欣赏的享受。是的，精心安排的事件，常常是戏剧性的来源；但真正的戏剧性并不在于事件本身，而在于它引起的后果，在于它对剧中人物发生的巨大影响。一个巧妙安排的故事，或许可以产生一时的、短暂的效果；可是，如果剧作者并不满足于此，要使剧本产生长久的艺术魅力，却必须着力于人物性格的塑造。

与此有关的是，某些评论工作者常常把事件本身的性质和意义，作为评价剧作成就的标准，因此出现诸如要写“重大事件”之类的说法。这同样是不科学的。在我们看来，一部剧作成功与否，并不取决于事件本身的性质和意义，而决定于剧作者能不能把事件对剧中人物的深刻影响充分揭示出来，决定于剧本所塑造的人物性格的典型性，决定于剧中人物的生活道路、生活命运所展示的社会内容。我们可以把退休的教授来到庄园这一事件本身的性质和意义，作为评价《万尼亚舅舅》的依据吗？当然不能。一个丹麦国王被他的弟弟谋杀惨死，这个事件当然是严重的；可是，悲剧《哈姆莱特》的巨大价值却远远超出了这件谋杀案本身所具有的意义。如果曹禺把戏剧内容局限于周朴园对侍萍始乱终弃这一事件的过程，他的剧本怕是早就被人遗忘了。然而，《雷雨》所塑造的人物性格，以及它通过鲁侍萍和其他人物的生活命运揭示的思想，直到今天还在吸引着我们、启示着我们。

我们强调把事件作为戏剧情境的因素，而不主张在剧本中去写事件的过程，对此，有人或许会提出一个问题：即使是如此，人物在客观情境的推动下，不是也会采取某些行动，而这些行动不也会构成一些“事件”吗？确实如此，例如，在《万尼亚舅舅》中，在幕前发生的一个事件（老教授携夫人来到庄园）是构成戏剧情境的因素之一，主人公万尼亚在这一事件的影响下，内心发生巨大的变化，在开幕之后，他不断采取行动，如：在第一幕，他向叶莲娜倾诉爱情；在第二幕，当叶莲娜向他倾诉自己的愁苦时，他无法抑制内心的情爱，急切地对她表白，却遭到拒绝；在第三幕，当那位教授公然宣布要卖掉庄园的产业时，万尼亚终于同他爆发了面对面的冲突，并向他开了枪；在第四幕，万尼亚企图服药自杀，阿斯特罗夫和索尼雅劝他交出了那瓶药……这些，当然都可以说是“事件”。当然，在莎士比亚的著名悲剧中，在《玩偶之家》、《雷雨》、《日出》等等剧作中，都可以找到这类“事件”。有人认为，前面谈到的那类构成情境因素的“事件”，应该称之为“事实”，而这种由情境的影响和推动而产生的行动，则应该称之为“事件”。有人则与此截然相反，认为“事件”指的是前者，而后者则应称之为“事实”。这种分歧主要发生在导演界。我觉得，对概念的争论尽管也是重要的，但对剧作家说来，更重要的还是把握这两类“事件”不同的地位和作用。前面已经说过，我们把事件作为情境的构成因素，它应该是促使人物采取行动，能够引起冲突的。这样的事件，乃是戏剧情节的基础。而后一种“事件”，则已经是情节本身的构成因素了。情节中包含着特定的人物关系，特定的事件推动、影响着剧中人物采取行动，使人物关系发生变化。要说明这些问题，我们就必须进一步讨论情境中的另一种因素——人物关系。

对情节的构成说来，人物关系具有更重要的价值。

3. 最有活力的因素

"没有事件，就没有戏剧"。这个论断当然是正确的。可是，演员要认真回答斯坦尼斯拉夫斯基提出的问题，就会遇到很多疑难。"假如发生了这样一件事，你将怎么办?"当然，一个事件发生了，它会促使剧中人物立即行动起来，这是毫无疑义的。而且，人物的动作又是受性格制约的。但是，人物在事件中究竟会有什么动作，除了决定于性格以外，还要取决于其他种种因素；而其中最有活力的、最能带来戏剧性的，则是他（或她）与其他人物之间特殊的关系。

狄德罗认为，情境的构成因素是"关系"，这样解释"情境"并不全面，但却抓住了主要内容。黑格尔同样重视人物关系。他曾经说过："由于剧中人物不是以纯然抒情的孤独的个人身份表现自己，而是若干人在一起通过性格和目的矛盾，彼此发生一定的关系，正是这种关系形成了他们的戏剧性存在的基础。"① 而且，他并没有把"关系"排除于情境之外。泼拉斯在谈戏剧创作时说："突出性格的唯一方法是：把人物投入到一定的关系中去。仅仅是性格，等于没有性格，只是随意堆砌而已。"② 这些理论家如此重视人物关系在戏剧创作中的地位和作用，当然是有根据的。因为，对一个人影响最深刻、最能激发他（或她）的内心活动的，是他（或她）同其他人物的交往。而且，在剧本中，一个事件发生了，大都是通过影响人物的关系的

① 黑格尔：《美学》，第3卷，人民文学出版社1958年版，第249页。

② 转引自劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社1978年版，第349页。

变化，才对各种人物发生作用，使他们产生特有的动作。

退休的教授带着妻子来到庄园，这个事件成为万尼亚一生的转折点，引出了人物的两条动作线；可是，围绕这两条动作线出现的一系列丰富、有力的动作，逐本求源，还是由万尼亚和教授、万尼亚和叶莲娜之间微妙复杂的关系（性格关系）决定的。一个平平常常的事件，引起人物关系发生了变化，才由此引出人物的动作。

曾文清突然落魄而归，是愫方一生命运的转折点，使她的幻想彻底破灭，并萌生出离开牢笼、振翅高飞的念头。而这个事件所以对愫方产生如此巨大、深刻的影响，当然也是因为她和曾文清之间特殊的关系。

在《日出》的第四幕，从潘月亭解雇李石清，刚刚被解雇的李石清和黄省三的第二次相遇，一直到潘月亭破产，精彩的场面接连出现。在这里，剧作家成功的奥秘，正是在善于精心构思人物之间微妙复杂的关系；他善于利用事件引起人物关系发生微妙的变化，在错综复杂的人物关系中，集中笔力刻划人物性格，展示人物的灵魂，从而获得强烈的戏剧性。

不少优秀剧作成功的经验告诉我们：剧作家在创造戏剧情境的时候，当然要重视事件的作用，善于精心安排那种能够促使人物立即行动起来的有力的事件，从这里为剧本的戏剧性开路；同时，更要重视精心构思人物之间各种各样的特殊的关系（性格关系）。这两者都不可忽视，而后者则更为重要。

我国优秀的戏曲剧本，继承古典戏曲创作的传统，善于从人物关系上寻找戏剧性。有很多剧本，不仅那些正面展开冲突的场面有戏，那些不是正面展开冲突的场面，戏剧性也很强烈。其原因就在于此。

京剧《四进士》是一出富有戏剧性的好戏。宋士杰这个生动、鲜明的性格，正是在他与其他人物的复杂关系中展现出来

的。正是由于剧作者把人物关系安排得相当成功，就使得这个人物所到之处，如鱼得水，动作丰富有力，到处充满了戏剧性。宋士杰和萍水相逢的杨素贞结成义父义女，他们并不是冲突的双方；可是，这对义父义女之间微妙的性格关系，却演出了不少戏剧性的场面。宋士杰和老妻万氏当然更不是冲突的对立面，他们之间的性格关系却很有戏剧性。在这对老夫妻相遇的那些场面中，充满了性格关系的活力，显得妙趣横生，戏不胜收。在同剧中，宋士杰为杨素贞鸣冤告状，八府巡按毛朋在柳林代杨素贞写状，最后又秉公断案。这两个人物都站在受害者一方，也不是戏剧冲突的对立面。在大堂宣判之后，恶人受到惩处，冤者得到昭雪，全剧的基本冲突已经解决了。可是，就在全剧的结尾处，这两个人物的性格关系，却造就成一场好戏：毛朋根据当时的法律："黎民告官当问斩"，宣布将宋士杰"发往边外充军，当堂上枷"。宋士杰被戴上枷锁走出都察院，向杨素贞告别，准备离乡背井。这时，杨素贞、杨春认出八府巡按正是柳林代写状纸的先生。宋士杰找到回敬毛朋的题目，立即返身质问他：我告官有罪，你为人代写状纸，该当何罪。毛朋无言以对，只有收回宣判，亲自为宋士杰摘下枷锁，称赞他"真是批不倒的老先生"。戏在这里结束，弦外有音，发人深思。这个场面的戏剧性，同样表明了性格关系的活力。

京剧《杨门女将》"寿堂"一场，称得上是不可多得的杰作。我们认真研究构成这场戏戏剧情境的诸种因素，就更能看清人物关系的决定性作用。在这里，构成情境的因素是复杂的：

其一，一个严重的事件：杨宗保在前线中箭身亡。这个事件本身对出场人物就具有很大的影响力。

其二，特殊的环境：杨府正在为宗保庆祝五十寿辰，四代同堂，人心欢畅。就在这时，却传来了杨宗保为国捐躯的噩耗，"寿堂"变成了"灵堂"。这种特殊的环境，大大加强了事件的

作用。

其三，穆桂英和柴郡主在庆宴开始之前，已经得到宗保牺牲的消息，为了不使百岁高龄的佘太君受到的打击太大，决定暂时隐瞒噩耗，照常开宴，在太君面前抑制哀痛，强作欢笑，并嘱咐前来报信的焦孟二将脱去素服、含泪入堂。这就使佘太君和穆桂英、柴郡主之间的关系，穆桂英、柴郡主和杨七娘、杨文广之间的关系，佘太君、杨七娘和焦孟二将之间的关系，以及穆桂英、柴郡主和焦孟二将之间的关系，在寿堂上呈现出错综复杂的情况。

我们看到，在这里，一个突然发生的事件造成情势的突转，这只是使人物关系复杂化的外部条件。如果没有发生这个事件，场上人物的关系就不会这样复杂。可是，使这场戏具有强烈戏剧性的主要原因，却是众多人物之间错综复杂的关系（在各种亲属关系中渗透着性格关系）。人物处在这样的关系中，动辄出"戏"，到处有"戏"，使人目不暇接。这里的每一个动作都源于相互的交往，发自人物的内心，它们饱含着强烈的激情，产生巨大的艺术感染力量。

我们可以为这场戏设想出不同的处理方式。比如：不让焦孟二将先见到穆桂英和柴郡主。她们先出场检查寿宴准备情况，之后，请出佘太君及大娘、二娘、八姐、九妹等等，接着，杨七娘和杨文广出场，寿宴开始，满堂欢庆。在欢庆的气氛之中，焦、孟素服出场，报告噩耗。于是，全场震惊，满堂哀痛。这样处理，情境的第一、二两种因素仍然存在，但最有活力的人物关系的因素，却要变得简单多了。在欢乐之中突闻噩耗的情况下，也可以使场面具有戏剧性；可是，由于人物关系变得简单了，人物的动作就不会象剧本里那样丰富有力，这场戏的艺术感染力量也要大大削弱了。

事件和人物关系都是和戏剧性密切相关的。在剧本中，人物

关系恰如培育戏剧性的种子的土壤；而事件，不过是促使这颗种子萌芽生长的气候和水分。无疑，它们都是重要的。但是，剧作家在生活实践和创作实践中，究竟是把兴趣的中心放在事件的过程上，还是放在人物关系方面，其效果是很不相同的。这个问题不仅关系到戏剧情境的构思和处理，也直接关系到戏剧情节的重心。高尔基把情节说成是人物关系——人物性格的历史。苏联著名导演克尼别尔在谈到戏剧情节时说："演员应该深入研究那构成戏剧情节的一连串事实，从剧本的系扣直到解扣。"剧作家在写剧本时，当然也不能忽视构成情节的那"一连串事实"（有人也叫"事件"）及其逻辑。但是，克尼别尔又提醒我们，在情节中还有比这些更重要的东西。她指出："情节的逻辑是戏剧创作中重要的东西，但如果单单把情节的逻辑提出来，离开心理状态，离开人与人的相互关系，离开人物性格，离开情节的境界，那末它就不可避免要变成形式的东西。"① 这段话中有两点很值得注意：其一，情节中的"事实"乃是由人物的行动构成的，而人的每一个行动都包含着具体、丰富的心理内容，我们可以称之为行动的"意图"或"动机"。对于人物的行动与心理活动的关系，我们在前面已经说明过了。问题在于，剧作家在构思和处理戏剧情节时，面对每一个"事实"（行动），都不能忽略"心理状态"这种潜在的内容。正因为如此，史雷格尔在解释"戏剧情节"时，为它下过这样的定义："适合在舞台上表演的情节，是由意图、达到意图的手段以及这些手段的结局网织而成的。"② 其二，在构思和处理戏剧情节时，不应忽视人物关系，这是戏剧情节的重心，也是"戏剧性"的主要源泉。

---

① 引自《戏剧理论译文集》第 1 辑，中国戏剧出版社 1957 年版，第 43 页。
② 参见《古典文艺理论译丛》第 11 册，人民文学出版社 1966 年版。

在这里，我只想介绍一位剧作家的体会。胡可在1951年创作了四幕话剧《英雄的阵地》[①]。该剧情节的中心内容是中国人民志愿军某部钢铁营进行一场阻击战的过程。侯金镜针对这个剧本的弱点曾经指出："剧本依照整个的战斗过程，而不是依照人物性格的关系和发展来结构的，作者把戏的背景——战斗过程都推到了前台来直接表现（作战、指挥、群众支援等等），所有的情节都需要用粗略的笔触去挥洒，戏的节奏也是从头到尾的紧张，作者并没给自己留下对人物精雕细刻的余地。主要人物如朱起、教导员、秋来、娘等人几乎被融化到戏剧的背景、战斗过程的发展里面去。人物的行动（实际上是事件的发展）虽然很紧张，但是他们的精神世界却无法在舞台上打开。"他又说："报导式的结构方法，决定了这个剧本的面貌，使'戏'的进行呆滞、沉闷和琐碎，成了这个剧本的致命伤。"侯金镜的这篇文章[②]写于1957年。胡可同志在一九六一年谈创作体会时说：

> 从现实材料中理出一个戏剧情节，这是一项吃力的事。以我个人来说，尽管认识到它的重要，作起来却常常力不从心。我写的几个戏，在情节安排上大都是先天不足的。
>
> 开始，我把自己在结构时感到的苦恼，解释为自己缺乏结构故事的才能。
>
> 可是又怎样来培养自己在这方面的才能呢？
>
> 我也曾在生活中注意积累故事，把听到的故事记载到材料本上，可是，它们并不都能够使自己产生强烈的

---

① 剧本见《战斗集》，人民文学出版社1979年版。

② 参见侯金镜：《'戏'和'戏'的停滞和中断》一文，引自《论剧作》，人民文学出版社1979年版，第156—157页。

写作兴趣，它们常常被当作参考材料保存起来。后来，写了几个剧本，我逐渐察觉，对于形成一个戏剧情节更为有用的，常常倒是另一类材料，这就是那些使自己受到感动的有意义并且具有某些特色的人物关系，和那些足以考验人的品质的严重的或者有趣的境遇。这些材料，往往并不具有多少故事性，但是，每当在生活中发现到它们，常常就不能忘怀，并且禁不住要为它添枝加叶一番。它们成为一种触媒，诱发着自己的想象。或推溯其最初的缘由，或设想其以后的发展，或改变其条件，为它作各种的假设。它们就这样，像磁石似的把自己经历中的有关材料吸拢到一起……①

胡可的这段体会，可以说是他对自己创作道路的总结，其中也包含着对戏剧创作规律的探索，它们对从事戏剧创作的同志是具有启示性的。这样强调人物关系的作用，并不是否定事件的价值。从这个意义上说，剧作家在构思戏剧情境时，应该把重心置于人物关系的构思，把这个最有活力的因素作为戏剧情节的坚实的基础。有了这个基础，事件作为一种触发力、推动力，就可能引出具有生活性和丰富性的戏剧情节。

4. 越具体越有力

戏剧情境可能是比较简单的，也可能是十分复杂的，但构成情境的诸因素，必须是具体的。艺术形象作为反映生活的特殊方

① 见侯金镜：《情节·结构》一文，引自《论剧作》，人民文学出版社 1979 年版，第 168 页。

式，它本身就排斥抽象化。在戏剧创作中，一切抽象的东西，都没有容身之地。戏剧情境的创造，同样如此。

在剧本中，人物面临的情况、环境愈具体，对人物的影响也就愈实在。试想，如果海尔茂只是有了解雇柯洛克斯泰的想法，何时付诸行动尚未决定，后者会如此急不可待地对娜拉进行要挟吗？如果柯洛克斯泰不是拼命要维护自己失去的职位，迫不及待地要挟娜拉，并把那封信丢进信箱，她的处境会是如此危急吗？

同样，作为戏剧情境中主要因素的人物关系，更要力求具体化。因为，人物关系越具体，相互的影响也就愈有活力。

我们所说的戏剧中的人物关系，主要指的是性格关系；狄德罗所说的"家庭关系、职业关系和友敌关系"等等，要能成为戏剧性的源泉，就应该渗透着性格的关系。侯金镜说得对：剧作家的艺术创作"不能象经过蒸馏一样，把各种复杂的关系去过滤。只剩下抽象的职务上的关系，不但会损害了人物，同时，也阉割了现实生活本身——戏剧要更脆弱些，职务关系若不透过性格关系（动作性）来显示，干脆就构不成冲突，也失掉了'戏'。"[①]"家庭关系"、"友敌关系"等等，当然也是如此。

我们所说的"性格关系"，正是使人物关系具体化的有力保证。所谓性格关系，是指这一人物和那一人物在特定的情况下进行交往时，双方都具有鲜明的个性，因此，人物的交往就体现为这一性格和那一性格的交流、撞击。如前所述，剧中人物的关系，可能是对立的矛盾关系（戏剧冲突中的对立双方），也可能是在矛盾斗争中相互同情、相互支持的关系（戏剧冲突中的一方）。然而，无论相互关系的性质如何，对某一人物来说，与其他人物的相处、交往，都会成为他（或她）行动的影响力和推动力。正是由于人们个性的丰富多彩，就会使他们的关系呈现出

① 见《'戏'和'戏'的停滞和中断》一文。

微妙复杂的状况，他们的相互交往、相互影响，也会显得十分活跃。既然人物关系是培育戏剧性这颗种子的土壤，性格关系正是养料充足的沃土，可以使这颗种子茁壮成长、枝繁叶茂。我们说，像狄德罗那样把人物之间的关系仅仅解释为"家庭关系、职业关系和友敌关系"等等，是不够的；正是因为这样解释还过于空泛。假如剧中人物之间只局限在这类空泛的一般关系之中，他们相互交往、相互影响的活力就会大大削弱了。对戏剧性的种子来说，这样的土壤，似乎过于贫瘠。在这种情况下，事件的作用也是很有限的。试想，如果《四进士》中的宋士杰和万氏只是一般的夫妻关系，他们的动作会是如此丰富有力吗？假如李石清和潘月亭的关系只局限为职务上、地位上的差别，或者只是一般的个人利益上的对立，他们相互交往的那些场面，会具有这样的活力吗？如果说，剧作家的任务是写人，是展示人的生活道路、生活命运；那么，他就应该善于把人物安置在各种各样的性格关系之中，让人物的每次出场，都能在与其他人物的交往之中，迸发出性格的火花。或许，并不是每个剧作者都能做到这一点。可是，要写出好的剧本，他就应该具备这样的才力。

戏剧情境作为戏剧创作的一个重要环节，它应该是独特的；而只有具体的东西，才会具有独特性。歌德说得好："理会个别、描写个别是艺术的真正生命。并且倘若你仅仅满足于描写一般，人人都能摹仿你；但是描写特殊的事物，便无人能够摹仿你——为什么呢？因为没有人会完全和你一样经验同一的事物。"[1] 他提醒我们："到了描绘个别的这一阶段，我们所谓的'构思'也就同时开始了。"[2]塑造人物性格是如此，戏剧情境的创造也是如此。个别的、特殊的东西，都必然是具体的。要塑造

①② 见《歌德和爱克曼的谈话》，引自《西方文论选》上卷，上海人民文学出版社 1963 年版，第 463 页、464 页。

独特的人物性格，就应该为人物创造独特的情境，因为后者制约、影响着前者。

在创作实践中，由于剧作者不注意或不善于创造独特有力的戏剧情境，往往导致人物性格的苍白无力。这类令人失望的剧本是不难看到的。在这中间，特别令人失望的则是，有些剧作者，对情境中最有活力的因素，并不重视。在相当长的一个时期之内，由于片面地、简单化地解释阶级和阶级斗争的观点，由于对所谓"人性论"的不加分析的批判，曾经严重地影响了我们的戏剧创作。在这种思潮的冲击之下，剧作者在构思人物关系时，只有把人与人之间复杂的关系，"净化"为最简单的敌、我、友的营垒。对人物关系的"净化"，不可避免地造成人物性格的"净化"。从近几年出现的大量剧目看来，不少剧作者已经扬弃了按照某种社会学公式"净化"人物关系的理论，注意在敌、我、友的关系之中，加上职务（党与政、上级与下级）关系、朋友关系、以及夫妻、父子、母女、兄弟等等亲属关系，从而为人物关系增加了一些复杂的因素，也赋予人物的动作以更多的感情色彩。这样的剧作，在对"净化"论早已厌烦了的观众面前，自然带来了一些新意。可是，同样的剧作出现的多了，观众的新鲜感又逐渐失去了，他们又发现彼此大同小异。因此，他们又不满足了。难道是我们的观众要求过苛吗？不见得。问题在于，剧作者对人物关系的构思，虽然已经突破了"净化"论的束缚，但却仍然没有站稳在性格关系这个立脚点上。诸如职务关系、朋友关系、亲属关系等等，并不能完全解决人物关系的一般化、雷同化。按照歌德的说法，这些剧作者"构思"的基点还不是"描写个别"，而是停留在"描写一般"的阶段。如前所述，各种关系要成为戏剧性的源泉，都应该渗透着性格关系。就戏剧艺术来说，无论是前面谈到的职务关系、友敌关系，还是这里提到的朋友关系、夫妻关系、父子关系、母女关系、兄弟关系等等，

还都是属于“一般”的范畴。它们既不是“特殊”，也不够具体。所谓“特殊”，指的正是性格关系。比如，两个剧中人物如果是父亲和女儿，那么，就应该是“这一个”（有个性的）父亲与这一个女儿构成的独特的关系；在他们相互交往时，就不应该只是“一般”的“父女之情”在起作用，而应该是包含着两个个性的交往，包含着性格的撞击和相互影响。普天之下，大多数家庭都有父亲和女儿，但是，每个家庭里的父女关系都是特殊的，彼此有同又有异。原因正在于，实际生活中的父亲与女儿都具有生动的个性。剧作家在构成人物关系时，如果忽略了人物的个性及具体关系的个性，当然就不能再现出社会关系的丰富多彩性。

正因为如此，我们可以说：在情境的诸种因素中，最有活力的是人物关系；而性格关系则更容易显示出这种活力。

5. 要丰富多变

情境促使人物行动。可是，人物在进入情境时，究竟如何行动，是由人物性格决定的。不同的人物即使面临的情境相似，也会有不同的动作。面对柯洛克斯泰的要挟，娜拉手足失措，见到海尔茂时，还是心慌意乱，不知该怎样应付这场事变。如果是生活经验丰富的林丹太太处于同样的情境中（当然，她大概也不会使自己面临这样的情境），动作会是完全不同的。屈原面对南后的诬陷和楚怀王的盛怒，发现自己受骗，不仅毫无惧色，反而痛心而沉着地对楚怀王晓以大义，提醒楚怀王如果听信谗言，“你的宫廷会成为别国的兵营，你的王冠会戴在别人的马头上，楚国的男男女女会大遭杀戮，血水要把大江染红。你和南后都要受到不能想象的最大耻辱……”因此，就像火上浇油，使怒不可遏的楚怀王立即宣布免除他的官职，终使一场悲剧不可挽回。

在这里，屈原的动作是特定的情境“逼”出来的；他之所以有这些感天动地的动作，都是由他的忠贞不屈、不同流俗、大公无私、光明磊落的性格决定的。

写剧本，首要的条件是熟悉自己笔下的人物。创作一部好的剧本，作者必须对人物熟悉到这样的程度：你选择、创造了一个情境，要能够牢牢地把握住人物进入这个情境时必定会怎样行动，要能够根据人物特殊的性格选择他特有的动作。情境安排好了，如果你对人物在这样的情境中会有什么动作把握不准，或者只能按照一般的逻辑推论人们在这样的情境中要怎样行动，选择的动作是一般化的，人物的性格也必然失于概念化。这样，精心安排的情境就不会起到应有的作用。

那么，是不是说，戏剧情境对人物的动作，就没有制约作用呢？当然不是。不同的人物在同样的、相似的情境中会有不同的动作；同时，同一个人物在不同的情境中又会有不同的动作。李石清第一次听黄省三诉说悲惨的境遇时，虽然不无可怜之意，更多的却是厌恶、轻蔑，他的自我感觉是居高临下，与己无关。同是这个李石清，在第二次见到黄省三时，后者的一言一行都深深刺痛了他，把他的心都“搅乱”了。原因正在于李石清所处的情境完全不同了。

正是由于情境制约着人物的动作，为了塑造丰满的、有血有肉的人物形象，就需要为人物安排不同的情境，使人物性格中的各种因素充分展现出来。

在《雷雨》中，蘩漪性格中包含着复杂的因素，是个矛盾的统一体。这个复杂的性格正是在各种不同的情境中展现出来的。让我们简略地分析一下剧本中的几个场面吧！

在第一幕，周朴园当着周萍、周冲的面逼着蘩漪喝药的场面，情境是很尖锐的。多少年来，周朴园象专制暴君一样地统治着这个家庭的所有成员，也统治着蘩漪，他恨她，因为她竟敢于

反抗他的统治；他又怕她，因为她知道他隐瞒着的恶迹。他断然宣布她有病，她就得按他的意旨喝药，并想要她在晚辈面前作出“服从”的榜样。蘩漪内心郁积着反叛的火焰，面前却又站着一个心爱的儿子和一个名义上的儿子、实际上的情人。喝药，违背她叛逆的性格；不喝，又会使自己心爱的人难堪。这就使她矛盾重重，有苦难言。特定的情境，促使人物产生特定的动作：

周朴园　（冷峻地）蘩漪，当了母亲的人，处处应当替孩子着想，就是自己不保重身体，也应当替孩子们做个服从的榜样。

蘩　漪　（望望周朴园，又望望周萍，拿起药又放下）不！我喝不下去！

周朴园　萍儿，劝你母亲喝下去。

周　萍　爸！我——

周朴园　去，跪下，劝你的母亲。

周　萍　（走至蘩漪前，向周朴园，求恕地）爸爸！

周朴园　（高声）跪下！

〔周萍望着蘩漪，蘩漪泪痕满面。周冲气得发抖。

周朴园　叫你跪下！

〔周萍正要跪下。

蘩　漪　（望着周萍，急促地）我喝，我现在喝！（喝了两口眼泪又涌出来，望一望周朴园的峻厉的眼和苦恼的周萍，咽下愤恨，一气喝下）哦……（哭着，由右边饭厅跑下。）

在此之前，周朴园要四凤把药端给她。她没有喝。周朴园又叫周冲端着药请她喝，她拒绝了。现在，药是喝下去了，但决不是对周朴园的屈服。假如这个专制暴君不是逼着周萍给她下跪，假如

周萍能够顶得住父亲的逼使，她都不会喝的。她喝下这碗药，只是为了免使周萍难堪。她在喝药前"望着周萍"，是希望他能和自己一起反抗那个专制暴君，喝了两口药，又"望一望周朴园的峻厉的眼和苦恼的周萍"，对前者投去的是恨，对后者表示的是怨。这碗苦药正是含着对周朴园的满腔仇恨和对周萍的爱和怨一起吞下去的。复杂的情境，促成了一场尖锐的心理冲突，揭示了人物复杂的内心世界。蘩漪爱着周萍并希望他和自己一起反抗那个暴君。但是，她终于发现自己爱的是一个"不值得为他牺牲的东西"，周萍为了摆脱她，决定远走高飞了。她倾诉自己深藏的愤恨和痛苦，却丝毫不能打动周萍，她又听到周萍要求四凤当晚和他约会的谈话……这种种复杂的因素，构成了一个新的情境，促使人物产生新的动作：

蘩　漪　你说，你今天晚上预备上哪儿去？
周　萍　我——（突然）我找她。你怎么样？
蘩　漪　（恫吓地）你知道她是谁，你是谁么？
周　萍　我不知道。我只知道我现在真喜欢她，她也喜欢我。过去这些日子，我知道你早明白得很，现在你既然愿意说破，我当然不必瞒你。
蘩　漪　你受过这样高等教育的人同这么一个底下人的女儿，这么一个下等女人——
周　萍　（爆裂）你胡说！你不配说她下等，你不配！
蘩　漪　（冷笑）小心，小心！你不要把一个失望的女人逼得太狠了，她是什么事都做得出来的。
周　萍　我已经打算好了。
蘩　漪　好，你去吧！小心，现在（望窗外，自语）风暴就要起来了！
周　萍　（领悟）我知道。

不！周萍并不知道蘩漪将要掀起什么样的风暴。她对周萍的爱已经转化为恨。她爱起来象一团火，不顾一切；她恨起来也像一团火，同样不顾一切。在第三幕，她真的采取了出人意料的行动：在周萍和四凤幽会时，她冒着狂风暴雨，站在四凤窗前，锁上了窗子。这个动作，仍然是情境“逼”出来的。之后，她和周萍又在周宅客厅里见面了。蘩漪在绝望的疯狂之中，提出最后的希望：要求周萍带着自己离开这个牢笼，并表示“你可以把四凤接来—— 一块儿住”。在这个可怜的要求都被拒绝之后，终于“逼”出了最后的动作：当众揭露一切，同自己爱过的人一起毁灭。至此，蘩漪性格中那股“不可抑制的‘蛮劲’”，那种“雷雨”的性格，在一系列动作中展现得相当充分。

可是，这个如雷似火的个性，在进入另一种情境时，又有不同的动作，展示了性格中的另一种因素。周萍和四凤就要一起出去了，她先是推出周冲，企图让自己的儿子阻住周萍和四凤出走，甚至当众揭露自己和周萍的关系；最后又请出了周朴园，破坏周萍和四凤的计划。但后果却是她预想不到的。周朴园出场，揭露了周萍和四凤同母异父的关系，使这场悲剧终于揭晓：

蘩　漪　（惊愕地）侍萍？什么，她是侍萍？
周朴园　（烦厌地）你不必再故意问我。她就是萍儿的母亲，三十年前死了的。
蘩　漪　天哪！
（半晌。四凤苦闷地叫了一声，望着她的母亲，侍萍苦痛地低着头。周萍迷惑地望着父亲同侍萍。这时蘩漪渐渐走到周冲身边。）

接下去，她对周萍悔恨地说：

蘩　漪　萍，我，我万想不到是——是这样，萍——

四凤经受不住这个致命的打击，喊了一声“天”，跑出去了。蘩漪急切地关注她的安危，对周冲说：

蘩　漪　她的样子不大对，你赶快去看看她。

请看，面对这场悲剧，面对命运比自己更惨的人们，她的不可抑制的仇恨之火熄灭了，内心深处被环境压灭了的善良的火种，又燃烧起来；她甚至忘了自己的痛苦和不幸，代之以由衷的同情和深重的内疚。没有这一笔，蘩漪的性格是不完整的。没有这个特定的情境，人物性格的这些因素，就无法通过有力的动作展示出来。

在剧本中，创造情境和塑造人物性格，是不可分割的。黑格尔反对“使一个人物仅仅成为某种情致——例如爱情和荣誉感之类——的完全抽象的公式”，主张人物应该是“许多性格特征的充满生气的总和”。[①] 他甚至认为，即使作者“所表现的只是一种情致，这一种情致也必须展示出它本身的丰富性。”[②]正因为如此，他称赞莎士比亚在塑造人物性格方面所显示的艺术家的才华。他认为，罗密欧性格的“内在的丰富多彩”正是在“最变化多端的关系”里显示出来的。朱丽叶“也是一样的从许多关系的总体中显出他的性格”。[③]熟悉《罗密欧与朱丽叶》的人，大概都会同意黑格尔的见解。这正说明，剧作家要塑造一个丰富多彩的有血有肉的性格，就必须把人物放在丰富多变的情境中，

①②③　黑格尔：《美学》第 1 卷，人民文学出版社 1958 年版，第 294 页、295 页、297 页。

使他（她）处于各种不同的情况、环境，和不同的人物交往，给他（她）充分展现性格中的复杂因素提供条件。一句话，塑造丰富多彩的性格，需要情境的丰富多变。

曹禺戏剧创作才华的一个重要表现，是安排戏剧情境颇见功力。他为人物安排的情境不仅是具体的、尖锐的，而且丰富多变，具体尖锐、丰富多变的情境，为展示复杂的人物性格提供了条件。这些经验，很值得我们学习。

有些初学写剧者的弊病之一，是剧本的情境单调。比如，在有些剧本中，冲突或者是围绕某工程上马、下马之争展开的，或者是围绕两种设计方案之争展开的。在第一幕，一方或坚持工程上马，或坚持一种设计方案；另一方坚持下马，或主张另一种方案——双方互不相让，争论不休。第二幕，时间推进了，工期迫近了，但情境的其他因素并没有变化，于是，又让双方在相似的情境中旧话重提，重新争论一通……情境的单调，造成了动作的重复，其结果是性格的单薄。

6. 赋予动作以特殊的意义

在前面，我们曾把动作作为戏剧性的根基进行讨论。但是，认真地说，人物的动作，如果不能显示一定的思想意义，它就不可能具有真正的戏剧性。劳逊说得好：“动作可以是复杂的，也可以是简单的，但它的各部分都必须是客观的、进展的、富有意义的。”① 问题在于，剧作者怎样使动作显示它特有的思想意义呢？

经验证明，观众只有了解动作产生的原因及其引起的后果，

① 劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社1978年版，第220页。

才能理解它的意义。一个无因无果的动作，在剧本中是没有价值的，因为它不能显示任何意义。剧作者要让我们了解某一动作的因和果，既不能靠注解和附加说明，也不能靠抽象的分析；最有效的方式，就是清楚地表现出动作产生的情境。在剧本中，动作和情境是不可分割的。特定的情境是动作的客观推动力，因而也可以说是动作的“因”——外因。内因则是人物特定的心理动机。清楚地展现出动作产生的情境，不仅可以展示出动作的外因，也可以帮助观众体察到动作的内因。因为，客观的情境也是人物特定心理活动的触发力。因此，那些在一般情况下看起来是平平常常的动作，在特定的情境中却可以显示出不寻常的意义。

我们曾经引述过《北京人》第四幕曾文清落魄而归的那个场面：曾思懿知道丈夫回来，喜形于色，立刻向内室跑去，而愫方却是“呆呆地愣在那里”。如果孤立地看两个人物在场面中的动作，我们能发现什么特殊的意义呢？脱离人物所处的情境，我们对动作的意义将很难理解。在这里，正是特殊的、具体的情境，使简单的、平常的动作显示出特殊的意义。作家在这个场面之前，精心安排了愫方和瑞贞一段很长的对话。一向“异常缄默”的愫方，在这里向瑞贞打开了心扉，把深藏在心底的思想和愿望倾诉出来。这段对话告诉我们：曾文清离家后曾偷偷回来会见愫方，向她表示“要成一个人，死也不再回来”；愫方轻信了他的诺言，准备为了他，在这座牢里含辛茹苦、忍气吞声地挨过那茫然无际的岁月。这段长长的对话，为曾文清回家后的场面创造了一个尖锐的情境。曾文清回来了，他的诺言成了骗人的谎言，愫方心造的、准备为之牺牲一切的偶象粉碎了，她的最后的一丝希望之火熄灭了，那真是“天塌了”！正是由于作家在此之前把情境的各种因素表现得清清楚楚，这个情境又是如此尖锐，因此，人物在这样的情境中，虽然只说了几个字，只是“呆呆地愣在那里”，却能够把心灵深处的剧烈活动（她经受的巨大打击、她的深重的痛苦、她内心正在酝酿着的转机，等等）鲜明

地展示出来，抵得上多少文字描写！

作家在一个无言的动作之前，安排了一个很长的场面。正是因为那个场面在前，才能揭示这个动作的“因”，同时，也就暗示出人物在无声动作中已经开始酝酿着某种重大的转变。如果没有那个场面，我们从这个动作中又能感受到什么呢？

在易卜生《群鬼》的第一幕中，阿尔文太太和曼德牧师谈话，饭厅里传来她的儿子欧士华和女佣人吕嘉纳调情的声音。一个有钱的少爷调戏女佣人，在资本主义社会是司空见惯的事情，它本身并没有什么了不起的意义。可是，在剧本中，这个后场的动作却在前场人物中引起巨大的、撼人心弦的反响：

阿尔文太太　（吓得跳起来）啊——
　　她紧张地用眼睛瞪着那扇半开的门。欧士华在饭厅里咳着、笑着、嘴里还哼着调子。接着听到酒瓶拔塞子的声音。

曼　　德　（慌张起来）怎么回事，阿尔文太太？

阿尔文太太　（哑着嗓子）鬼！鬼！暖房里的两个鬼又出现了！

曼　　德　会有这种事？吕嘉纳——？难道她——？

阿尔文太太　是。快来。别作声——
　　（她抓着曼德牧师的胳膊摇摇晃晃地朝着饭厅走过去。）

舞台上发生了一件事情，剧中人物当然可能有这样那样的反响。问题在于，剧作家能不能在观众中造成同样的情绪反应呢？如果观众对剧中人物的强烈反响困惑莫解，剧作家的艺术处理就失败了。试想，假使剧作家精心安排了一个场面，让剧中人物万分激动，也期望着激起观众的共鸣，可是，读者、观众却十分冷漠，甚至对剧中人物的反响不以为然，这不是最难堪的事情吗！易卜

生的处理却是成功的。我们在读到这个场面时，对阿尔文太太的反响产生了强烈的共鸣。这正是“情境”的作用。在这个场面之前，我们已经逐步了解到：死去的阿尔文（欧士华的父亲）是一个“群鬼”缠身、荒淫无度的人物，阿尔文太太陪伴着这个鬼度过了漫长的岁月，在他活着的时候，她“逼着他做人，硬给他撑着面子”；在他“老病发作”的时候，她挑着“那副千斤担子，一个人受罪”。他死了，为了保住他的名誉，她用尽他的产业创办了一所孤儿院。眼下，孤儿院就要开幕了，她认为“从此以后这出演了多少年的丑戏就可以结束了”，她希望以此可以把死鬼从这间屋子排除掉，除了她和儿子欧士华，“家里再没有第三个人了”。在她的幻想中，多年离家在外的儿子，可以摆脱“群鬼”的纠缠，不致成为阿尔文式的丑类。正是由于抱着这样的希望，她让欧士华从小离家外出，在丈夫生前不准他回家。然而，刚刚回家来的欧士华，又重演了阿尔文曾经在这里调戏女佣人的恶行；这个吕嘉纳，正是阿尔文当年的女佣人的私生女。这正表明她的苦心经营终成泡影，一场悲剧已是不可避免了。

剧作家对生活素材进行选取加工，为剧中人物安排某些动作，总是希望它取得最大的戏剧效果。能不能实现这样的意图，则往往取决于情境的安排。情境安排得当，那些在日常生活中看起来是普普通通的动作，在剧本中却可以产生强烈的戏剧性。如果不善于安排情境，或者是对情境的诸种因素交代不清，作家的良好意图就难于实现。从这里，也可以说明戏剧情境的重要性。

在大多数剧作中，为了使观众了解人物动作的意义，一般都是在动作展开之前，先把情境的各种因素向观众展现清楚。在很多电影剧作中也是如此。但是，在某些剧作中也可能采用另一种方式。比如，在意大利电影剧本《一个警察局长的自白》[①] 中，主人公的一个现实行动是把利普马放出疯人院。我们要了解这个

① 参见《外国电影剧本丛刊》第4集，中国电影出版社1980年版。

行动的意义，就必须了解它的“因”。但是，剧本的作家并没有在动作展开之前展现出情境的因素，而是从动作开始，在动作的发展进程中再逐步展现出情境的各种因素。在剧本的开头，主人公蓬纳维亚（警察局长）来到疯人院，跟随他的行动简单地展示了疯人院的情况，很快就引出了他的动作：

> ……他果断地命令院长：“把那个擦鞋的手续办好，放他出去……”

这个被放出去的人就是利普马——黑手党领袖罗蒙诺的仇人。在这时，我们并不了解动作的“因”：也不了解它的意义。但是，我们对这个现实动作却发生了兴趣，希望了解它的后果，同时，也希望了解它的“因”。在此以后，利普马离开了疯人院，并急不可待地去找罗蒙诺复仇，行动逐步展开。就在行动逐步展开的过程中，我们才一步步了解了动作的“因”：罗蒙诺是个十恶不赦的罪犯，蓬纳维亚曾经几次同他打过交道，逮捕过他；但是，由于“证据不足”，罗蒙诺却得以逍遥法外。我们的主人公感到用合法的方式惩办罗蒙诺是行不通的，因此才采取这种特殊的方式。这类剧作在处理动作与情境的关系时，不是从交代情境开始，而是以动作开场，在动作发展进程中再逐步交代情境。但是，即使在这样的剧作中，也只有当我们了解到情境的各种因素时，才能真正了解动作的意义。

具体的处理方式可能不同，但规律却是共同的。

7. 不能排斥偶然性

剧作者写剧本，常常为了运用“偶然性”的因素费尽心思，犹豫苦恼：完全排斥偶然性的因素，构思中的许多戏剧性场面都

难于体现；偶然性的因素运用多了，又怕遭到种种责难。观众在看戏时，也往往对一个场面、一幕戏甚至全剧发生争论，有人说“这完全是偶然的，不真实！”有人则与此相反：“写得好，无巧不成书嘛！”

这里，首先遇到一个问题：戏剧创作应该和偶然性绝缘吗？

这个问题似乎是很容易回答的。车尔尼雪夫斯基曾经断言：“偶然性乃是美不可缺少的属性”。[①] 他用了一个通俗易懂的例证说明这个断言：“譬如，狗是怎样躺着的呢，当然这是受狗的特性所决定：伸着呢，还是弯着，是不是一只前足放在另一只前足上面呢，如是等等，然而，它所躺的地点的偶然条件，暖和冷，疲劳的程度多少，就使狗这类动物的习惯的姿势也有所改变。一个画家要是不能想象卧狗的姿势的偶然性，而便去机械地绘画，他的画将是真实的，但不是美的。所以偶然性乃是美的物象所不可缺少的规律，因为否则物象便不符合‘观念在规定中体现’这条规律，照这一规律来说，观念在体现之时必受到外界影响，这些影响使它的表现每次都带有偶然的多样性。”[②]这个通俗易懂的例证和由此引申出来的结论，都是无法否认的。那么，可以说，偶然性是任何艺术样式所共有的属性，戏剧艺术当然也不能例外。

和小说、电影相比，戏剧艺术则具有更大的假定性。在同一个舞台上，舞台设计人员安排了几片木制的景框，在粗布上涂上色彩，我们便相信这是一座豪华的宫殿；景框撤去，换上几棵在粗布上绘成的树木，再用幻灯在天幕上映出无边的丛林，我们又相信这里已经变成大森林了。甚至，就像莎士比亚在《亨利第五》中让致辞人所说的那样：“假想在这团团围绕的墙壁内圈围

①② 车尔尼雪夫斯基：《美学论文选》，人民文学出版社 1957 年版，第 43 页，第 45 页。

了两个强大的王国：它们那高耸紧接的国境，教惊涛骇浪的一带海水从中间一隔两断。用你们的想象来弥补我们的贫乏吧——一个人，把他分身为一千个人，组成了一支幻想的大军。我们提到马，就仿佛眼前真有万马奔腾，卷起了半天尘土。把我们的帝王装扮得像个样，这也全靠你们的想象帮忙；凭着那想象，把他们搬东搬西，在时间里飞跃，教多少年代的事迹挤塞在一个时辰里……”[①] 无疑，这种假定性是戏剧艺术所特有的。戏剧艺术的这种假定性，使偶然性更有广阔的容身之地。

在喜剧中，偶然性到处占居特别重要的地位。布拉德雷认为：“偶然事故所玩弄的把戏，往往构成喜剧情节的一个主要部分。”[②] 别林斯基甚至说：“喜剧的内容是缺乏合理的必然性的偶然事件，是主观幻想的世界或者似乎存在而实际上并不存在的现实的世界。” 他又说：“喜剧主要地是描绘日常生活的平凡方面、它的琐碎事故和偶然事情。”[③]他们的说法并非没有根据。请看看被称之为“艺术喜剧的最杰出的典范”（别林斯基语）的《钦差大臣》吧！一个彼得堡的小官吏在旅馆把钱用光了，却被市长们误认为钦差大臣。全剧的戏剧动作正是从这个偶然性事件开始的，甚至可以说，这出戏强烈的喜剧性正源于这个偶然性事件。在意大利喜剧《一仆二主》中，一个女子冒充死去的哥哥外出寻找情人，她和他恰巧雇用了同一个仆人。没有这个偶然性的事件，这出喜剧就不会存在了。我们没有必要追究这类偶然性事件是否可能发生。问题不在这里。在《钦差大臣》中，果戈里利用这个偶然性事件，把人物置于一个特殊的情境之中，就像放在一个放大镜下面，让他们的性格充分暴露出来，取得了讽刺的效

① 引自莎士比亚：《亨利第五》中致辞者的致辞。

②③ 引自《古典文艺理论译丛》第 3 册，人民文学出版社 1962 年版，第 44 页，第 145 页、146 页。

果。在《一仆二主》中，哥尔多尼同样利用偶然性事件作为契机，让他的主人公大显身手，使我们在笑声中得到艺术欣赏的享受。

不过，偶然性并非只是喜剧的宠儿。

我们不妨再读一读高尔斯华绥那些结构严谨、思想深邃的正剧。阿契尔曾经说过："在近来一些剧本中，最有力的开端之一是高尔斯华绥先生的《银匣》的开端。"① 这个最有力的开端，恰恰是由偶然性事件构成的。自由党议员的儿子杰克在外面和一个妓女鬼混，喝醉了，由妓女家里拿走一个钱包；他在路上和流浪汉偶然相遇，后者把他送回家来。他们走进餐厅，杰克把钱包丢落地上，流浪汉在酒醉中顺手把钱包和餐桌上一个装烟用的银匣拿走了。这个流浪汉恰巧是议员家女佣人的丈夫。通观全剧，正是由于这一连串的偶然性，造成了一场错综复杂的案件，通过案件的审理过程，把各种人物的道德面貌充分展现出来。在另一个剧本《逃亡》中，主人公在夜晚的海德公园偶然遇见一个妓女，便衣稽查要拘捕妓女，主人公为了解救她，同稽查争斗，误伤人命，被捕入狱，判刑四年。正是这个偶然性事件，引出了全剧的戏剧动作——主人公的逃亡。剧本就在他逃亡的四十八小时内，通过各种人物对逃犯的态度，展示了那个社会的风貌。②

如果说别林斯基认为偶然性是喜剧的主要内容，那么，他关于悲剧却说过这样的话："偶然性的事件，例如一个人出其不意地死亡，或者其他未预料到的与作品主要思想没有直接关系的情况，都不能在悲剧中占有地位。"③ 可是，尽管如此，别林斯基并没有企图把偶然性完全排斥在悲剧的大门之外。他认为，奥赛罗把苔丝德蒙娜的手帕碰落在地上，她却没有发现，这是带有偶

---

① 阿契尔：《剧作法》，中国戏剧出版社 1964 年版，第 101 页。

② 《银匣》，郭沫若译，上海联合书店 1937 年版；《逃亡》，向培良译，商务印书馆 1936 年版。

③ 见《古典文艺理论译丛》第 3 册，人民文学出版社 1962 年版，第 140 页。

然性的；可是，他却说："诗人有充分的权利利用这个偶然事件，因为它符合他的目的。"① 莎士比亚在《哈姆莱特》里也出色地运用了一个偶然性事件。我们读一读别林斯基对这个偶然性事件所做的热情洋溢的辩词，就会获得更多的启示。

在丹麦城堡的露台上，突然出现了先王的鬼魂，向哈姆莱特揭露了一个残酷的谋杀事件，这不仅是"偶然的"，我们完全有理由责备莎士比亚是想入非非。然而，正是由于鬼魂的出现，使哈姆莱特的生活命运发生了巨大的转折。我们不会相信鬼魂的存在，但却不能否定这出戏。别林斯基说得好："对亡灵的超自然的现身说法尽可以不必追究，问题不在这里，问题在于哈姆莱特获悉了父亲的噩讯，至于他怎样获悉的，你用不着过问。不管这些，你且打开剧本来读一读吧，你就会惊奇，诗人是多么善于甚至利用这种'怪事'把他的戏剧天才发挥得淋漓尽致，他笔下的鬼魂是栩栩如生的；鬼魂的话流露出受痛苦的身体和受痛苦的灵魂的无限隐痛……这是多么崇高的戏剧，情势中包含着什么样的真实啊！"② 当然，在莎士比亚的时代，很多人大概是相信鬼魂的，问题不在这里，作家本人是不相信有鬼的。莎士比亚利用"亡灵的超自然的现身说法"揭露那个血淋淋的罪行，也许是为了情节推进的需要，问题也不在这里；他完全可以让一个目睹事件的活人承担鬼魂的任务，凭着他的才能，不难写得合情合理。问题在于，让任何活人出来叙述这桩罪行，都不会象鬼魂现身说法这样震撼主人公的心灵，竟使他一时失去自持力而陷入半疯癫的境地。一句话，莎士比亚让鬼魂出现揭露罪行，只是为了给主人公所处的情境增加更有力的因素。

在《雷雨》的结构中，可以说是充满了偶然性的因素。一

① 见《古典文艺理论译丛》第3册，人民文学出版社1962年版，第140页。
② 见《别林斯基选集》第1卷，人民文学出版社1958年版，第393页。

对恋人原来是同母异父的兄妹，带头闹罢工的原来是资本家的亲生儿子，来看望女儿的鲁侍萍忽然和三十年前遗弃自己的周朴园不期而遇……曹禺正是运用这许多偶然性的因素，把两代人之间交错复杂的冲突，在一天之内充分展开。除此，一根电线断了，没来得及修理，最后它竟然使两个人丧生；父亲刚把手枪交给儿子，嘱咐他只能用它防身，转眼间，儿子却拿着它自杀了……此类偶然性的“巧合”在剧本中更是比比皆是。如果说，作家本人并不喜欢《雷雨》的结构，自认为：“技巧上，我用的过份”；那么，在写《日出》时，他似乎已经舍弃了那些不满意的“招数”。可是《日出》就没有偶然性因素了吗？我们只谈第四幕吧！李石清刚刚被潘月亭解雇，手里拿着二十块“卖脸钱”，内心被愤怒熬煎着，老婆赶来了，告诉他孩子病危，因为交不够“押款”，医院不收，他只有把那二十块钱连同身上仅有的一点钞票，一起交给老婆，完全陷于难以为生的境地。李太太刚走，恰巧黄省三又来了，在疯狂中误把他当成潘经理，哭诉自己求死不得的境遇，对李石清又是火上浇油。黄省三被福升拖走了，李石清满腔愤恨无处发泄，恰巧，电话铃响了，他知道了公债行情大落的消息，又从福升手里拿到了张总编辑给潘月亭的信，使他兴高采烈地对着那封信欢呼：“你来的好！来的真是时候！”于是，他获得了向潘月亭进行报复的时机。这几件事，在同一时间，同一地点接连发生，当然有很大的偶然性。可是，没有这些偶然性的因素，冲突就不会如此集中，情节就不会这样一环扣一环地迅速推进。

8. 当然不能滥用

总之，在戏剧作品中，偶然性不仅没有被摒弃，它渗透在不

同时代、不同风格、不同体裁的剧作中，到处在显示着自己的威力。当然，在喜剧、正剧、悲剧等等不同类型的剧作中，甚至在不同风格的剧本里，对偶然性事件的运用以及它们的作用，并不完全一样。要深入研究这些问题，需要更多的篇幅。在这里，我们只是把它作为戏剧情境的因素，进行一般性的讨论。我只想说明，偶然性事件被剧作家们大量运用着，这种情况并不奇怪。戏剧必须反映真实的生活，但生活中到处充斥着偶然性。从哲学的角度讨论必然性和偶然性的关系，不是本文的任务。恩格斯说过："被断定为必然的东西，是由种种纯粹的偶然性所构成的，而被认为是偶然的东西，则是一种有必然性隐藏在里面的形式。"① 偶然性是必然性的表现形式和补充。所谓偶然性的东西，当然是可能发生也可能不发生的，是可以在这一时间发生也可以在别的时间发生的，是可能这样发生也可能那样发生的；但是，它却在生活的各个角落里发生着，甚至不以人的意志为转移。它有时促进事物的发展，有时使事物的发展延缓下来，并使这种发展复杂化。一个人的命运当然是有必然性的，可是，在一个人的生活道路上又会遇到多少偶然性的事变，对他起着有利的和不利的影响，使不同人物的命运呈现出千差万别、错综复杂的局面。排除了偶然性，也就否定了生活本身的千变万化、丰富多彩。戏剧要把散乱的生活现象在舞台所允许的时间空间内生动地展现出来，把一个漫长的生活道路集中在几个场景中再现出来，把众多人物的内心隐秘（这些隐秘在一般情况下是很难流露出来的）一下子揭示出来，就更需要借助偶然性，发挥它的威力。

列·托尔斯泰说过："戏剧不应当是把一个人的一生告诉我们，而应当把他放在这样的地位，打上这样一个结子，在解开这

---

① 恩格斯：《费尔巴哈和德国古典哲学的终结》，第34页。

个结子的时候，他就完全显露出来。"[1] 这个“结子”是不容易打上的。任何“结子”中都包含偶然性。谢列布里雅可夫带着妻子来到庄园，使万尼亚了解了他的真实面目，发现自己大半生的自我牺牲都是毫无价值的，从而成为万尼亚一生中的转折点。主人公生活命运的“结子”正是在这里打上的。柯洛克斯泰拿出借据威胁娜拉，正是娜拉生活命运中的一个“结子”——这是她一生中的转折点。这些事件都带有偶然性。甚至可以说，偶然性是构成戏剧性的必要条件之一。人们在生活中看到、听到由种种偶然性造成的事件，常常称之为“太像戏了！”或曰“这是戏剧性的！”可见，偶然性不仅不是和戏剧性绝缘，而且是它不可缺少的东西。

我这样强调“偶然性”在剧本中的作用，或许会遭到非难。因为，人们可以举出由于运用“偶然性”因素而遭到失败的剧本，轻而易举地否定这种观点。这样的剧本当然是有的。但它们只能说明：把偶然性看作是戏剧性的属性之一，这是一回事；在实践中能不能正确运用偶然性，则是另一回事。这种剧本的存在，只是提醒我们：尽管偶然性的情况在剧本中是不可避免的，但作家在运用偶然性时，却要十分慎重。

车尔尼雪夫斯基把“偶然性”看作是“美”的不可缺少的因素。别林斯基在分析莎士比亚的悲剧时，一再称赞这位剧作家在运用偶然性事件时显示出来的才能，却又提醒我们，某些“偶然性事件”，“不能在悲剧中占有地位”。其实，这里并没有矛盾。别林斯基既没有否定车尔尼雪夫斯基的美学主张，也并不主张要把一切“偶然性事件”排除在悲剧之外。他只是告诫我们不要滥用偶然性的东西。那么，如何运用才算适当呢？这里当然不可能有现成的配方。阿契尔说过：“事实上巧合的不可信性

① 转引自《马克思主义美学原理》，第629页。

是与其重要性成正比的。"[①] 这个论断大概可以经受住实践的检验。

我们在前面列举了那么多运用偶然性的例证，如果认真分析一下，就会发现，它们都不过是构成戏剧情境的部分因素。在戏剧情境的诸因素中，有促使人物行动，促使冲突展开的外因，也有推动人物行动，推动冲突展开的内因。如前所述，推动冲突展开的内因，应该是参与冲突的各种人物的性格及其相互关系；同样，一个人物产生特定的行动，内因也在于他（或她）的性格。而情境中的诸种偶然性因素，只是促使人物立即行动的外因，它有时加速冲突的展开，有时延缓冲突的发展，有时可以使冲突的发展进程呈现错综复杂、迂回曲折的局面。构成戏剧情境的种种偶然性因素，不过是水库前面的一道闸门。水库没水，闸门无用。闸门不开，虽有水而不能泄。闸门打开，却不能任凭洪水任意泛滥。——人物动作之"水"必须沿着性格的渠道滚滚向前。

任何比喻都是有缺陷的。可是，请看一看鬼魂出现之前的哈姆莱特吧！一位威登堡大学的学生，年青的丹麦王子，他有美好的理想，崇拜自己的父亲，热爱自己的母亲，爱上了一个纯洁的少女，沉浸在对理想生活的追求和幸福的生活之中。突然，他的父亲死了，继承王位的却是一个灵魂空虚、行为猥琐的人物，比起他的父亲来，"简直是天神和丑怪"；紧接着，他的母亲还没有擦干悼念先夫的眼泪，就"迫不及待地钻进了乱伦的衾被"，再加上，他在王宫里看到的是阿谀、奉迎、虚伪和朝秦暮楚的廷臣。总之，他真像置身一个"荒芜不治的花园，长满了恶毒的莠草"。他厌恶、憎恨、鄙视这一切。一个"深思的梦想家"，已经无法把美好的理想和丑恶的现实协调起来。难堪的孤独、刺心的痛苦、无边的忧伤和深重的矛盾，积聚成千斤重荷，折磨着

① 转引自《马克思主义美学原理》，第629页。

他，压迫着他。他不能承受灵魂深处的重荷，却又找不到摆脱的出路。听了他在第一幕第二场对母亲的诉说和那段独白，我们已经感受到：他的内心已经蓄满了动作的洪流，只是无处倾泄。就在这种情况下，鬼魂出现了。在听到父王鬼魂揭露那个令人发指的罪行之后，他的内心的闸门打开了，积蓄的流水倾泄而出，不可抑制。他不仅发誓向那个“万恶的奸贼”复仇，而且，他庄严而惆怅地宣布：“这是一个颠倒的时代，唉，倒霉的我却要负起重整乾坤的责任！”剧本的“结子”在这里打上了。莎士比亚正是在这个基础上展开了全剧的动作。如前所述，这股从闸门奔腾而出的动作的洪流，由始至终没有逾越人物性格的渠道。

偶然性事件不仅只是促使人物行动的外因，而且，认真地说，在大量成功的剧作中，如果一个偶然性事件是由剧中人物造成的，那么，它本身就应该具有人物性格的依据。在《钦差大臣》中那个作为全剧喜剧性来源的偶然性事件，是由市长们亲手造就出来的，它具有充分的性格的依据。在《玩偶之家》中，无论是娜拉假借父名签署借据，还是海尔茂解雇柯洛克斯泰，以及后者用那张借据要挟娜拉，这些事件无一不是性格的产物。至于林丹太太偏偏在这个时候来找海尔茂求职，时间的巧合，在这里只起着十分有限的作用。在悲剧中，情况更是如此。这里，我们不妨再谈谈《李尔王》，因为它在这方面曾经引起过争论。列·托尔斯泰深知戏剧艺术的真谛，他却曾对李尔分国的事件进行非难。他说：“《李尔王》剧中的登场人物，表面看来，真的被安排在跟周围世界的矛盾之中，并与周围世界作斗争。然而他们的斗争不是本乎事件的自然进程，不是本乎性格，而是出于作者十分任意的安排，因此不能让读者产生构成艺术主要条件的那种幻想。李尔没有任何必要和原因而必须退位。同样地，他跟女儿们活过一辈子，也没有理由听信两个大女儿的言辞而不听信幼女

的真情实话；然而他的境遇的全部悲剧性都是由此造成的。"①我所以摘引这段很长的旧话，正是因为，这位伟大的作家提出了运用偶然性事件的正确原则，却据此对莎士比亚进行不正确的责难。无疑，事件的造成，要"本乎性格"，这个原则完全正确。这里争论的焦点不在于原则，而在于对"性格"本身的不同理解。如果莎士比亚真的是用一个偶然性事件作为"全部悲剧性"的基础，这个事件却是任意安排的，没有性格的依据，这出悲剧就完蛋了。并非如此。李尔的分国，以及他对三个女儿的不同态度，恰恰是性格的产物。这位大不列颠国王，长期居于极位，他盲目确信自己的绝对权威，甚至认为，他的权威性并不依赖于皇冠和印玺，抛弃这些，仍然可以享有这一切。而对自己绝对权威性的盲目确信，又导致他喜听谄言，难容那些逆耳的"真情实话"。如果硬要说分国的事件是出于"十分任意的安排"，任意而为的却不是莎士比亚，而是李尔本人。在这里，一切都"本乎性格"；这恰恰是莎士比亚的成功之处。我们不同意托尔斯泰对这出悲剧的非难，却应该记住他提出的那条原则。

约·埃·史雷格尔说过一段耐人寻味的话："一出没有性格的戏，就是一出没有一切真实性的戏，因为人之所以有这样或那样行动的动机，都归结于他的性格。"② 人们常常责怪那些"情节剧"的作者，遗憾的是，这类剧本至今并未绝迹。在这类剧本里，作者似乎只热衷于靠接连不断的偶然性事件迷惑观众，对性格的塑造却毫无兴趣，在那些接连出现的偶然性事件中，人们根本找不到性格的依据，也看不到人物行动的动机。这样的剧本所缺少的不仅仅是真实性，也很难具有发人深思的思想。这就提

① 引自《莎士比亚评论汇编》（上），中国社会科学出版社1979年版，第502页。

② 约·埃·史雷格尔：《关于丹麦戏剧的一些想法》，引自《古典文艺理论译丛》第11册，人民文学出版社1966年版，第193页。

醒我们，偶然性的因素是必要的；可是，如果滥用这类偶然性的因素，把人物的动作和冲突的展开、解决，完全归为这种偶然性情况造成的结果，而摒弃人物性格的主导作用，抛开决定人物命运的更深刻的、内在的性格的原因，那就往往使冲突的展开、人物的动作失去真实性。而没有真实性的东西是不可能具有戏剧性的。当然，这样的剧本也不会具有深刻的社会意义。这里，不妨举一个极端的例子：

在清初传奇《双熊梦》中，由于老鼠作祟，造成了一场冤案；最后又由于"双熊托梦"，使冤狱昭雪。戏剧冲突的展开、解决，都是由纯偶然性的东西支配的。这场冲突展开、解决的过程，除了宣扬宿命论之外，并不能揭示任何有意义的社会问题。这正是此剧的糟粕。昆曲剧本的改编者，剔除了这些糟粕，在冤狱造成、冤狱昭雪等等场面，着重写过于执、况钟这两个人物的不同性格。当然，在改编后的剧本中，我们仍然可以看到不少偶然性的东西，如，尤葫芦酒后持钱回家，和养女开了一句玩笑，她误以为真，深夜逃走；由于大门未关，使娄阿鼠得以潜入，酿成命案；苏戍娟在路上恰巧遇见熊友兰，二人结伴而行，熊友兰恰巧带着十五贯钱，和娄阿鼠抢走的数目分文不差；等等。可是，从全剧结构的总体来看，这些偶然性的因素，只是戏剧情境的东西。全剧戏剧情节的基础，是过于执和况钟之间的性格冲突，情境中的偶然性因素只是促使这一冲突能够充分展开的条件。正是由于全剧冲突的展开建立在扎实的人物性格的基础上，人物的动作始终没有脱离性格的渠道，就使这出戏的主题思想鲜明了，戏剧性更强了。

我们今天的剧作家是不会象朱素臣那样写戏的。但是，忽视对人物性格的精心构思，完全乞灵于偶然性因素增添戏剧性，这种倾向是存在的。"戏不够，事故凑"。写工厂生活的剧本，一种新机器的制造，一项新工程的施工，引起不同人物的争论，为

了出戏，在争论之余，又加进机器试验时受到破坏，工程施工时发生事故；写农村生活的戏，作者呼风唤雨，造成洪水决堤，隧道塌方，事故层出不穷。结果，场面是热闹多了，但人物性格却不见了；作者苦心“编”戏，但却逃不过“雷同化”的陷阱。因为，一个有才能的作家，可以根据丰富的生活积累构思出千百万种复杂微妙的人物关系，在这类偶然性事故的范围内，他的想象力是有限的。而且，只靠这类偶然性的事故，并不能给剧本带来真正的戏剧性。

在对戏剧情境进行较全面的讨论之后，我想作一点补充说明，前面在讨论戏剧情境时，大都是针对剧本开端部分造成的情境；其实，就一部完整的剧作来看，它的每一幕、每一场，甚至每一个场面，都涉及到情境的构思与处理。在本章第五节说明情境“要丰富多变”的道理时，实际上已经涉及到了这个问题。对此，还需要补充几句。

一出戏的开端部分，要造成戏剧情境。人物进入情境之后，动作开始，冲突展开，情节发展，开端部分造成的情境的各种因素——情况、环境、人物关系，随着冲突的展开，有时会不断变化、发展，有时旧的因素消失、新的因素出现，这就造成了新的情境。人物进入新的情境，又会有新的行动，使冲突继续展开，情节继续发展。情境的变化，造成场面的转换。戏剧冲突正是在这些不断转换、前后衔接的场面中一步一步展开，逐步推向高潮直至结局的。

我们读完《玩偶之家》就会发现，在第三幕，娜拉和海尔茂冲突的最后一个回合，同第一幕冲突刚刚爆发时相比，情境的各种因素变化很大：海尔茂已经拿到柯洛克斯泰的信，知道了事实真相；娜拉本来幻想过丈夫知道真相以后，会“把全部责任担在自己肩膀上”，她的幻想破灭了，海尔茂所给她的只是无情的斥责和难于忍受的辱骂，甚至准备接受柯洛克斯泰的条件——

蒙在夫妻关系上的那层纱幕完全揭开了，可是，柯洛克斯泰又把借据寄还给娜拉……娜拉和海尔茂之间的冲突正是在这个新的情境中发展到最后的决裂——娜拉出走。

在《日出》的第二幕，李石清刚刚同潘月亭达成一笔交易，升为襄理，正巧黄省三来找他。他对黄省三毫不同情，甚至嘲讽地要黄去偷、去要饭、去跳楼，最后和潘月亭一起把这个弱者推进绝望的深渊。到了第四幕，两个人又会面了。这次会面时的情况是很有戏剧性的：李石清在和潘月亭的角斗中失败了，为了给孩子看病用尽了最后的一点“卖脸钱”，他已经陷入了和黄省三同样的境地——这是情境的新的因素；而且，李石清在第二幕时对濒于绝境的黄省三的态度，也成为这个新场面的情境的一个因素，使两个人物之间的冲突在强烈的对比中，显得意境深远，把李石清的性格特征揭示得淋漓尽致。

要详细讨论这些问题，就要涉及到一幕、一场、甚至每一个场面的具体结构问题，对此，后面几章将陆续予以说明。

四、关于戏剧悬念

1. 期待——一种艺术享受

威廉·阿契尔曾经说过："戏剧理论的矛盾在于：一方面我们的目的是要使写出来的剧本能久演不衰，或者至少能家喻户晓，因而自然地，任何一场演出中的颇大一部分观众，会事先就知道它的内容；而另一方面，我们却一直在考虑如何才能唤起和保持只有第一次看到这个戏，事先对它的剧情毫无所知的人才会有的那种兴趣，或者更准确点说，那种好奇心。"① 看起来，这似乎是一种矛盾。当然，一个剧本，如果在初次演出时，甚至不能吸引对剧情毫无所知的观众，那十有八九是失败了。问题在于，虽然有大量的剧本可以吸引初次看戏的观众，而能够"久演不衰"的却为数极少。剧作家当然希望他的产品不仅能够经受住初次上演的考验，而且可以使第二次、第三次看戏的观众"兴趣"不衰。不过，观众的"兴趣"并不是一致的。雨果曾经把观众分为三种："思索者"要求"性格"，"妇女"要求"激情"，一般的观众要求"动作"②。这样的分类法似乎是不科学的。但也足以说明观众"兴趣"的广泛多样性。在今天，我们

---

① 见《剧作法》，第129页。

② 参见余师龙著：《新戏剧概论》，第56页。

的话剧艺术拥有越来越多的观众，他们的爱好和欣赏趣味，更是大不相同。有人喜欢《雷雨》，有人更爱《北京人》，有人宁愿到流行的情节剧中去获得满足。那么，剧作家面对观众广泛多样的欣赏趣味，应该提倡题材、风格的多样化，提倡发展不同的戏剧流派。在这里，我们只想讨论一般性的问题：对大多数观众说来，他们看戏时的“兴趣”集中在哪里呢？剧作家既要使广大观众在初次看戏时感到兴趣，又能使他们屡看不厌，应该注意一些什么问题呢？在“关于戏剧冲突”、“关于戏剧情境”等章节中，我都试图从这个角度进行讨论。现在，一个新的问题——戏剧悬念——被提出来了。对这个问题，我们仍然从这个角度进行讨论。

所谓“悬念”，正是关系到剧本和演出能不能引起观众兴趣的重要问题之一。

对大多数观众说来，在开幕之前，如果他们对剧中的人物、情节一无所知，当然都有兴趣要看下去。可是，在看了一场、两场之后，他们对人物、情节有了一些了解，情况就可能发生了变化：有时，他们随着剧情的发展，随着对剧中人物的逐步了解，兴趣有增无减，怀着急切期待的心情等着大幕再次拉开；有时，他们在戏演了一半的时候，期待的心情已经消失了，有些人就干脆起身离去，有的或许由于礼貌仍然坐在那里，但后面的时间将是难于忍耐的。

观众看戏，对舞台上将要发生什么事情，对剧中人物的命运如何发展下去，对剧情的发展和结局等等方面，不断有所期待，并不断获得满足，这是一种艺术享受。任何期待都没有了，艺术享受也就终结了。

所谓“悬念”，指的正是人们对文艺作品中人物的命运、情节的发展变化的一种期待的心情。

悬念并不是戏剧作品所特有的。莱辛认为，绘画也摹仿人的

动作，但只是动作的“某一顷刻”，因此，画家“就要选择最富于生发性的顷刻，使得前前后后都可以从这一顷刻中了解得最透彻”[①]。人们从画面上人物动作的“某一顷刻”，可以看出动作将要如何发展，这是画面所具有的悬念效果。小说、电影、故事、评书，也都要有悬念。在我国古典长篇小说中，几乎每一回的结尾都要重复这样的话：“欲知后事如何，且听下回分解。”为了使这句话具有实实在在的作用，作者常在这句话之前来一个惊人之笔，让故事在紧要关头突然煞住，使读者看到此处，不忍释卷，怀着“欲知后事如何”的心情，急于继续看下去。这也就是造成悬念。我国评书的作者和演员，更十分注意发挥悬念的作用。当然，评书演员运用悬念的技巧，有高低之分；可是，一旦没有了悬念，他们就会失去了听众。同样，电影也要有悬念。以擅长制造悬念著称的美国电影导演希区柯克曾经说过：“你必须记住观众是抱着某种期望进入电影院的。他们已经在广告上对影片有所了解，所以问题在于你在影片的开端部分怎样制造紧张气氛……”[②]把悬念仅仅理解为“制造紧张气氛”，也许是过于简单了。悬念的内容是很丰富的，它造成的效果也是多种多样的。问题在于，电影剧作家要尊重观众的“期望”，就必须善于造成这样或那样的悬念。悬念（当然是多种多样的）在话剧中就显得更为重要。京剧、地方戏还可以依靠唱腔、武功吸引观众，歌剧也可以依靠优美动听的声乐、器乐赢得观众的兴趣，话剧在这些方面都是无能为力的。有些话剧演出，观众看了一半，已经对剧中人物的命运结局以及如何走向这个结局通体看透、了如指掌，那还让他们期待什么呢？

善于造成正确的悬念，善于让观众由始至终处于有所期待的心情之中，这是剧作家应该掌握的一种基本技巧。有人说：悬念

① 莱辛：《拉奥孔》，引自《世界文学》，1960年第12号。

② 引自《电影艺术译丛》，1978年第1期。

是“戏剧中抓住观众的最大的魔力”[1]。有人认为：“引起戏剧兴趣的主要因素是依靠悬念。”[2] 贝克则把悬念看成是好剧本的重要条件之一[3]。这些话都是有道理的。在剧本中，悬念正是关系到戏剧性的一个重要问题。如果说，任何技巧的运用都与戏剧性有关；那么，在所有戏剧技巧之中，悬念在这方面则显得更为重要。在很多剧本中都可以找到这样的例子：悬念完全消失的地方，戏剧性也就不存在了。千多名年龄不同、素养不同、经历不同、爱好不同的观众坐在一起看戏，要让他们对舞台上的人物、事件、情节不断有所期待，让他们能够由始至终怀着极大的兴趣看下去，并不是一件轻松的使命。戏剧艺术担负着教育群众的任务，这是谁也不能否认的。可是，如果观众连把戏看完的兴趣都没有的话，这个神圣的任务又怎么完成呢？剧作者可以对那些爱挑剔的观众说：“你是来受教育的！”但是他却可以针锋相对地回答你：“我买票是来看‘戏’的，你有本事引起我的兴趣吗？”

写戏不能没有悬念。当然，并不是任何悬念都是可取的，更不能说，剧作家只要能够不断地造成悬念就算完成了创作的任务。在剧本中，悬念不仅是关系到戏剧性的一个基本技巧问题，也关系着剧本的思想意义；剧作家造成悬念之后，在艺术上还要正确解决与此有关的很多问题。

2. 要对观众保密吗？

《奥赛罗》第一幕的结尾处是埃古的大段独白：

---

① 转引自顾仲彝：《编剧理论与技巧》，中国戏剧出版社1981年版。

② 转引自顾仲彝著：《编剧理论与技巧》。

③ 贝克在《戏剧技巧》中认为，一个剧本所描写的是一个完整的运动，而“好的运动有赖于，第一，明白、清楚；第二，正确的强调；第三，“悬念”。

……我恨那摩尔人，有人说他和我的妻子私通，我不知道这句话是真是假，可是在这种事情上，即使不过是嫌疑，我也要把他当作实有其事一样看待。他对我很有好感，这样可以使我对他实行我的计策的时候格外方便一些。凯西奥是一个俊美的男子；让我想想看：夺到他的位置，实现我的一举两得的阴谋；怎么？怎么？让我看：等过了一些时候，在奥赛罗的耳边捏造一些鬼话，让他跟他的妻子看上去太亲热了；他长得漂亮，性情又温和，天生一种媚惑妇人的魔力，象他这种人是很容易引人疑心的。那摩尔人是一个坦白爽直的人，他看见人家在表面上装出一付忠厚诚实的样子，就以为一定是好人，我可以把他象一头驴子一般牵着鼻子跑。有了，我的计策已经产生。地狱和黑夜酝酿成这空前的罪恶，它必须向世界显露他的面目。

埃古把自己将要施展的诡计在这里和盘托出：他准备利用奥赛罗坦白爽直、容易轻信的性格，造成他对凯西奥和苔丝德蒙娜之间关系的误解，目的在于向奥赛罗进行报复，夺得凯西奥的职位。第一幕在这里结束，使观众产生了期待：埃古将怎样行动？奥赛罗会不会落入这个阴谋家挖掘的陷井？奥赛罗、苔丝德蒙娜、凯西奥的命运如何？——这是全剧的总悬念。可是，如果让埃古把见不得人的诡计藏在心里不是更自然一些吗？如果不向观众披露即将发生的事情，在悲剧事件突然发生时，不是可以使观众更感到意外吗？无疑，这样也可以造成悬念，不过那将是完全不同的悬念。

这出戏作为莎士比亚的“四大悲剧”之一，已经在全世界享有它应得的声誉。我们作这样的设想，再把设想的处理方式和

莎士比亚的剧本相互比较，那完全是多余的。事实上，也决不会有哪一位剧作家去做这种无用的尝试。可是，我提出这些“如果……”,并不是异想天开。我们不是看到过按照这类“如果……”的方式去造成悬念的剧本吗？有些剧作者不正是企图用这种方式去求得戏剧性吗？

一件谋杀案发生了，案件牵涉到很多人。谁是好人？谁是凶手？剧本中的“办案人”已经心中有数，而剧作者为了制造“悬念”故意向观众隐瞒真相，甚至一再诱使观众发生错觉。观众看这样的戏就像经受一次“智力测验”，有人先猜中了，最后证明自己猜的不错，一笑了之；有人迟迟未中迷底，待真相揭晓，大吃一惊……

当然，一项有趣的“智力测验”也能够吸引很多人。最近读到一篇“益智小说”，作者把国内外很多“智力测验题”编在一起，并试图用几个职业不同、智力水平不等的人物贯串起来。这篇“小说”，读起来也颇有兴味。可是，观众在剧场里所需要的是艺术欣赏中的享受；“智力测验”给予人们的则是另一种享受。

在剧本中表现侦破一个案件的过程，剧作者为了表现敌人的狡猾和侦察人员的才智，把全剧的悬念集中于“谁是肇事者”这样一个“谜底”上面，也可以写成一个情节剧。把情节剧一律划为“等外品”，是一种偏见，是不公正的。假如剧作者精于情节结构，能够把悬念真正保持到最后（所以强调“真正”二字，因为有些剧作者自认为可以把悬念保持到最后，实际上，观众却早已揭开了“谜底”），也会使剧本具有一定的戏剧性。小说《月亮宝石》、《福尔摩斯探案集》，电影《尼罗河上的惨案》、《沙器》等，都拥有很多读者、观众。在我们的话剧舞台上，情节曲折生动、结构严谨精彩的剧目，并不是太多了。很多观众欢迎这样的好戏，他们的要求应该得到满足。可是，一般的

情节剧，大都只能吸引第一次看戏的观众。他们看到“谜底揭晓”，兴趣完结，大概是不会再看第二次的。假如剧作者不向观众隐瞒肇事者的面目，而把悬念集中于敌我双方侦察和反侦察的反复较量，把观众的注意力引向洞察人物在反复较量中各自的性格特征和内心世界，那将获得更大的效果。试把这两种悬念的得失比较一下，不是可以从中找到一些有益的启示吗？

美国电影导演希区柯克在谈悬念技巧时曾经举过一个很浅显的例子：有四个人围坐在桌子旁边谈论棒球，如果你事先让观众知道桌子底下有一颗炸弹，将在五分钟内爆炸，你的预示就会造成有力的悬念，使观众十分关切这个谈论棒球的场面；可是，如果观众事先不知道有那颗炸弹，四个人谈了五分钟，突然，炸弹爆炸了，人被炸成碎片，观众只会感到“十秒钟的震惊”，面对四个人谈论棒球的那五分钟，则会感到非常沉闷。① 这个简单、浅显的例子，是很说明问题的。

贝克在《戏剧技巧》中认为，使人“惊奇”，并不是真正的戏剧悬念。他引用莱辛的一段话给“惊奇”和“悬念”划出了界限：

> 把一个重大事件向观众隐瞒起来，直到它的出现为止，如果这样做有过一次是得到效果的，那么，就有十次或者十次以上是适得其反。利用对观众保守秘密，诗人（剧作者）可以收到短暂的惊奇效果；但是如果他不把惊奇看成秘密，那么他使得我们很久地忧虑不安的程度该是多么大！无论谁只要一刹那间受到打击，我只能对他有一刹那的怜悯。如果我期待着这个打击，亲眼看见暴风雨即将到来的咄咄逼人之势。并在我心里和剧中人心里盘旋一个相当时间，那该如何有力呢？依我之

① 参见《电影艺术译丛》，1978 年第 1 期。

> 见，剧中人物们不必彼此了解这个情势，而观众则需要了解一切……假使人物们的情况是没有交代出来的，观众就不会比剧中人更生动地对剧中行动发生兴趣。可是，如果在这件事上照以一缕阳光，观众的兴趣可以说是加了一倍……①

其实，莱辛不过是在引申狄德罗的见解。狄德罗在《论戏剧艺术》中曾经明确指出："对观众来说，一切应当明白。让他们作为剧中人的心腹，让他们知道发生了什么事情，正在发生什么事情，而在更多的时候，最好把将要发生的事情也向他们明白交代。"他认为："由于守密，戏剧作家为我们安排一个片刻的惊讶；可是，由于把内情透露给我，他却引起我长时间的焦急。"②威廉·阿契尔也反对剧作者把一切都瞒住观众。他认为，在剧中人物不了解将要发生什么事情时，观众却能"预先了解"，这是一种"历久难忘的享受"；如果剧作者过多地、不恰当地向我们"保守秘密"，那"就是把我们降低到了与他们（指剧中人物——引者）同等的水平"。他说："剧场在实质上是这样一个地方：在这里，我们有权解下我们在日常生活中的束缚，带着微笑或者衔着眼泪，来看一下我们邻人们的盲目的游戏。"③

中国戏曲的很多优秀剧目，大都不靠对观众保密去取得戏剧效果，而是善于用简练的方法把人物的身份、面目以及他们要做什么事、潜在的意图等等，向观众交待清楚，而剧中其他人物并不了解这些情况。这样，就能迅速造成悬念，引起观众的兴趣，使观众很快入戏。

---

① 引自贝克：《戏剧技巧》，余上沅节译。

② 狄德罗：《论戏剧艺术》，引自《文艺理论译丛》1958年第1期，第180页。

③ 阿契尔：《剧作法》，中国戏剧出版社1964年版，第141页。

京剧《三岔口》中发生了一场激烈的夜斗，争斗双方是不相识的朋友，夜斗是由误会引起来的。剧中人物都把对方误认为敌人，但我们在观看双方夜斗时却是知情的。预先向观众披露剧中人物的关系，并没有失去悬念；而且，正是由于我们知道这是一场朋友间的误会，才把我们的注意力集中于期待这场误会将如何消除。当剧中人物摸黑激战时，我们虽然不像看一场真正的敌我斗争那样为谁输谁赢提心吊胆，却同时为双方担惊，心头别有一番滋味；在双方误会消除之时，又能和剧中人物同享喜悦。试想，如果剧作者故意向观众隐瞒人物关系的秘密，甚至引诱我们和剧中人物一样对一方发生误解，那将是什么状况呢？我们自然会同剧中人物一样提心吊胆地参加这场“盲目的游戏”，当真相揭开之时，我们也许会感到意外，惊讶之余，却会认为上了当，哪里还有什么“历久难忘的享受”！

很多成功的话剧，也并不把悬念建立在对观众保密的基础上。在《奥赛罗》中，埃古的阴谋刚刚开始，就让他把将要施行的诡计向观众披露出来；而且，他每前进一步，几乎都有这样的独白开路。在《银匣》中那个精彩的开端，剧作家把那个钱包的来历以及流浪汉拿走钱包、银匣时的精神状态，统统告诉了观众，从而造成了有力的悬念。在《钦差大臣》中，市长及官吏们把赫列斯塔柯夫误认为彼得堡的钦差。在这里，误会是建立在人物（市长们）性格的基础上，但全剧的喜剧效果正是在这个基点上产生的。如果说，果戈里让市长们自己蒙住了双眼，他们的蒙眼布正是自己制造的；他却没有蒙住我们的眼睛。我们很快就知道这是一场误会。正因为如此，我们就以极大的兴趣期待着这群官吏将怎样在假钦差面前尽情表演，逐步暴露自己丑恶的面目。他们在假钦差面前的每一个行动，都引起我们嘲笑。假如果戈里一直把赫列斯塔柯夫的身份瞒住我们，诱使我们以假为真，当市长最后读那封“告别信”时自然会使我们大吃一惊；

可是，我们在市长等人施展全身解数巴结钦差的过程中，却不会再有那种“居高临下”的感受，喜剧效果就大大削弱了。在第一章已经提到哥尔多尼的喜剧《一仆二主》，在该剧的第一幕，当彼阿特里切女扮男装以她哥哥的名义出场时，剧作家很快就把她的真实身份泄露给观众。正是因为如此，才使后面展开的冲突和情节具有强烈的喜剧效果。如果观众象剧中人物一样蒙在鼓里，后面几场戏的喜剧效果也就不存在了。

试想，如果这些戏都只靠最终揭开“误会”的“谜底”去吸引观众，能够使我们屡看不厌吗?

善于造成真正的悬念，是剧作者应该重视的一种剧作技巧。解答戏剧创作中的很多问题，都不能绝对化。诸如有关悬念这类艺术技巧问题，更是如此。反对向观众“保守秘密”，只是提醒我们不能靠故弄玄虚、迷惑观众去求得所谓的“戏剧性”。因为，确实有人把“保守秘密”看成是造成悬念的唯一方式，舍此再无他路。从这个意义上说，反对“保守秘密”的主张无疑是正确的。可是，绝不能把它绝对化。如果不问题材，不管作者的创作意图，一律反对“保守秘密”，那就会抹煞造成悬念的多种方式。如果要求剧作者在剧本的开端就将全剧的“秘密”全盘托出，把人物关系的秘密、要发生的事情、人物的结局以及如何走向这个结局通通告诉观众，则会使观众对全剧一览无余，悬念也就不存在了。

贝克认为：“悬念”产生于以下三种情况：“观众对下文毫无所知，但深愿探其究竟；或者对下文作了一些揣测，但深愿探其究竟；或者已经感到咄咄逼人，对即将出现的紧张场面怀着恐惧。”① 顾仲彝也说过类似的看法，认为“悬念大致有三种情况：第一种，观众什么都不知道，而愿意明确究竟；第二种，观众知

① 贝克：《戏剧技巧》，余上沅节译。

道一点儿，愿意肯定更多或更详尽的细节；第三种，观众知道很多，但用欣赏或恐惧的态度期待事态的发展。”[①] 认真地说，第一种情况，并不能构成真正的戏剧悬念。我们刚刚拿到一个陌生的剧本，既没有读过它，也没有听到别人说过它，对剧中的一切毫无所知，能够期待什么呢？期待看到里面写些什么吗？这并不是戏剧悬念。期待看到一个出色的剧作吗？这种期待同戏剧悬念毫不相干。如果把这种期待也说成是戏剧悬念，那么，造成这种“悬念”根本用不着任何技巧。后两种情况，当然都可以构成戏剧悬念。观众在看第一场时，肯定比看第五场知道的要少得多，但第一场和第五场都可能有悬念。有一点可以肯定的：要使读者、观众抱有“欲知后事如何”的期待，就必须将已经发生的事情和发生后事的征兆向他们交待清楚；如果连这些都不了解，他们就不会对“后事如何”抱有明确的期望。至于“知道一点儿”，或是“知道很多”，那不过是量的区别。对于戏剧创作来说，任何定量配方都是毫无意义的。向观众预示多少，保留多少；让观众了解什么，期待什么……剧作者在这方面必须掌握分寸，合理布局，这是运用艺术技巧的一个重要问题。因为只有分寸得当，才能造成有力的悬念；只有布局合理，才能够把观众的期望一步步引向你所需要的地方。

3. 不要指错了方向

戏剧悬念，不仅关系到剧本的艺术性，也涉及到剧本的中心思想。在文艺作品中，艺术形式和思想内容本来就是相互关联、辩证统一的。

---

① 顾仲彝：《编剧理论与技巧》，中国戏剧出版社 1981 年版。

在文章的开头，已经从戏剧的角度对“悬念”一词作了解释。严格地说，那些解释并不全面，至少需要作些补充。一般地说，“悬念”指的是人们对文艺作品中人物的命运、情节的发展变化的一种期待的心情。剧作者对人物命运的展示，当然是在戏剧冲突的展开中通过人物的动作完成的；而剧作家展开戏剧冲突，展示人物的命运，总是要寄寓一定的思想倾向：提出某种社会问题，并对这些众所关心的社会问题作出回答，等等。因此，当剧作者造成悬念的时候，他决不只是让观众对冲突的展开、情节的变化和人物的命运有所期待；同时，也就必须会把他提出的社会问题寄寓到悬念之中，让观众领会它、关注它。而悬念最后解开之处，往往也正是剧作者对这个问题作出回答之时。有的剧作家曾经宣告过：“我在剧本里只是提出问题，并不想回答它。”易卜生就说过类似的话，他的很多剧作被称之为“社会问题剧”；有人也认为，他在剧本中只提出问题，并没有对那些问题作出回答。这种说法都未必准确。《玩偶之家》被誉之为“社会问题剧”的代表作。在这个剧本中，作家造成一个有力的悬念吸引着我们，随着悬念的不断加强，引导我们把全部注意力都集中于娜拉和海尔茂之间的关系，期待看到他们将怎样处理那场突然事变，直到夫妻决裂，娜拉出走，悬念解开。同时，也就在这里，作家对寄寓在悬念中的社会问题，作出了自己的回答：夫妻在一块生活必须“真正象夫妻”。你可以说易卜生存在这样那样的局限，你也可以说这个回答还不够明确、深刻，但是，却不能否认这是“回答”。从解决社会问题的角度来说，易卜生只是尽了自己的能力，并没有达到时代的顶峰；从剧作技巧的角度来说，他的成就是很高的。我们决不能为了前者而否定后者。

大多数观众看戏，当然不是作好准备来上一堂社会问题的政治课。他们直接关心的是戏剧冲突展开的进程，是戏剧情节的发展的结局，是剧中人物的命运。剧作家把观众的注意力吸引在这

些方面，让他们不断有所期待，激发他们的兴趣，也正是为了让他们在艺术欣赏中关切剧作家提出的社会问题，自觉不自觉地接受剧作家对问题的回答。剧作家可以通过戏剧冲突的展开，通过人物命运的展示，把自己对某种社会问题的观点鲜明地表现出来；也可以通过生动的艺术形象，把这种观点暗示给观众。这只是艺术表现方式的差异，也可以说是剧作家艺术风格的不同。可是，不管运用什么样的表现方式，也不管追求什么样的艺术风格，剧作家必须尊重观众艺术欣赏的兴趣。如果剧作家不能在人物命运、戏剧冲突、戏剧情节等等方面使观众发生兴趣，不能使他们不断地有所期待，你提出的社会问题就不能引起他们的关注，他们更不会关心你对这些问题如何回答。这是不说自明的。

小戏《打铜锣》的开头，是打锣人的一段念白。这段念白告诉我们：打锣人是一位农村业余演员，农忙时节，大队为了防止社员私放鸡鸭糟害稻谷，派他值班打锣；在前两次执行任务时，曾和女社员林十娘打过交道，她买酒招待，暗中偷去他的锣锤，使他无法执行任务，狼狈而归；经过大队干部帮助，他重新担当这个任务，并准备下两副锣锤，决心要和林十娘较量一番。全剧的悬念，正是在这段念白中形成的。我们了解了上述往事，就把注意力集中于两个人物将如何进入第三次较量，期待看到在较量中打锣人将如何经受新的考验去完成任务。剧作者用一段有趣的念白，把我们引入戏剧冲突，并把剧本的思想寄寓于这场喜剧性冲突之中，引导我们在期待冲突如何展开的同时，关注剧作者在戏剧冲突中寄寓的思想内容，领会它，接受它。这出小戏，思想倾向是鲜明的，但却不是抽象的说教。

悬念的造成，是有关戏剧性的一个重要课题。可以说，一部剧作的戏剧性，往往是在造成悬念的时候开始的。开幕之前，观众对剧中人物、纠葛一无所知，这时并没有真正的悬念。开幕之后，通过人物的动作介绍了有关人物的身份、经历、遭遇，主要

人物之间的关系，已经发生了什么事情，将要展开的矛盾是什么——戏剧冲突的具体内容。明确了戏剧冲突的具体内容，也就形成了全剧的悬念。好的剧本，开场之后总要尽快明确戏剧冲突的具体内容，形成全剧的悬念，把观众的期待引入明确的方向。如果剧作者在剧本开端之处左右彷徨，迟迟不能明确戏剧冲突，使观众的注意力左右转移，当然是不好的。可是，剧作者要引导观众在哪里入戏，却要十分慎重。我们在前面说过，剧作家对于让观众了解什么、期待什么，要掌握分寸，合理布局，正是因为这种布局直接关系到全剧冲突的明确，关系到冲突沿着什么方向展开；而冲突展开的方向，同剧本中提出的中心问题应该是统一的。如果两者不统一，那就会把观众的注意力引错了方向，方向一旦引错，是很难扭回的。

昆曲剧本《十五贯》，在运用戏剧悬念方面，也是一个成功的范例。在这个剧本中，冲突内容的明确、全剧悬念的形成和剧作中心思想的揭示，三者是有机统一的。我们看到，在剧本的前几场，先是屠户尤葫芦借钱而归，酒醉之中同养女开了一句玩笑就睡去了，养女把戏言误认为真，深夜出走投奔姨母；接着，娄阿鼠发现尤家大门未锁，潜入行窃，并将尤杀死；邻人发现尤死，追赶苏戌娟时，正碰上苏与熊友兰结伴而行，并在熊身上搜得十五贯钱，便把苏、熊扭送官府；过于执主观判案，造成冤狱；接下去，况钟在监斩时，发现冤情……至此，戏剧冲突明确了，全剧的悬念形成。这出戏的改编者，剔除了原著中浓重的宿命论的糟粕（已如前述），集中在造成冤狱的过于执和平反冤狱的况钟之间开展冲突，通过冲突的展开表现反对主观主义、提倡调查研究的思想主题。改编者基于这样的构思，并没有在“谁是杀人犯”的这个基点上制造悬念。如果用这样的疑团去吸引观众的注意，也许可以使剧本的气氛更紧张、更具有传奇色彩，但是，写明尤葫芦被杀的真相，写明造成冤狱的原因在过于执的

主观武断，因此，当况钟出场之后，观众的注意力就集中于他将怎样查明真相、捕获真凶、平反冤狱；而全剧的思想主题正寄寓在这个行动过程之中。

话剧在表现手法上的局限，使剧作者要迅速明确冲突、造成悬念，要比戏曲作者困难得多。正因为如此，不少话剧剧本常常出现开端部分冗长、沉闷的弊病。剧作者为了作必要的交代，让出场人物东拉西扯，却又迟迟不能明确冲突，悬念不能集中，使观众感到厌烦。这是应该克服的。很多优秀的话剧作家却能避免这种弊病，出色完成任务。在这里，我们不妨再谈一谈曹禺的《雷雨》。这出戏出场人物不多，人物关系却相当复杂，而且，复杂的人物关系要追溯到三十年前——剧中周、鲁两家两代人之间错综复杂的关系，是在三十年前形成的，而他们今天的悲剧命运正是和三十年前的事件有着内在的联系。剧作家为了在时间、场景高度集中的情况下，充分展示两代人的悲剧命运，选择悲剧即将最后揭晓的时刻开始戏剧动作。这样，就给艺术创作带来不少难题：过去发生的事件以及由此而来的人物复杂的关系如何交代？在错综复杂的人物关系中如何确立全剧的戏剧冲突？把观众的注意力引向哪里？这些问题，不仅关系着剧作的戏剧性，也关系着它的思想性。曹禺在这些方面苦心经营，很见功力。

这出戏，在错综复杂的人物关系的线索中，中心线是周朴园和鲁侍萍之间的关系，其他人物关系都与此有着直接、间接的联系。周、鲁关系是结构的中心，当然也是构成全剧总悬念的关键所在。可是，剧作家并没有从这里开场，而是从容不迫、有条不紊地交待、展开其他人物的关系，造成一个又一个悬念；并在交待、展开这些错综的人物关系时，为推出周、鲁关系作好准备，为造成全剧的总悬念酝酿外在、内在的力量。

第一幕的开场是鲁贵和四凤的对话（中间插入鲁大海、周冲的上场、下场），对话持续很长，但却是富有动作性的，是很

能揭示人物性格的。（这都是话剧开端部分交代性对话应该具备的条件。具备这些条件，交代才不致使观众厌烦。）这段对话交代、暗示了很多问题：鲁四凤和周家大少爷有不正当关系；周萍和蘩漪过去“闹过鬼”，关系在继续；周冲和四凤之间似乎也有某种关系；蘩漪这几天不对劲儿，要找四凤的麻烦；鲁大海不是鲁贵的亲生子，在工厂带头闹罢工，要找周朴园谈判；鲁四凤的母亲一直在外地，马上要到周公馆来，是蘩漪请她来的；等等。观众模模糊糊地了解了这些，就急于进一步了解错综复杂的人物关系的真相，期待着鲁侍萍的到来会引起什么事情。

接下去，随着新的人物相继出场，有些人物之间的关系趋于明朗，有的人物之间的冲突初步展开，对话的动作性愈来愈强烈。观众了解的东西愈来愈多，随之，他们注意力集中的方向也愈来愈明确了。蘩漪出场之后，先是用隐晦的、试探性的话，了解、观察四凤和周萍的关系以及周萍近几天的行踪，四凤则是敏感地躲闪着、防范着。在这里，蘩漪和周萍、周萍和四凤之间的关系开始明朗。周冲出场，对蘩漪诉说自己要向四凤求婚——周冲和四凤的关系已经明确。周萍出场见到蘩漪，由于周冲在场，两个人的冲突没有展开，但都介绍了情境中的另一个因素：周萍要离家出走，预示蘩漪和他之间的冲突必将很快爆发。周朴园的出场，同意周萍外出，又逼着蘩漪喝药，通过简练、有力的动作，揭示了这个专制暴君的面目，向观众指明：这个家庭成员的内心痛苦正是在他的统治下造成的。蘩漪和周冲走了，周朴园留下周萍，忽然发现窗子被人打开，令周萍关上，并告诉周萍，这间屋子所以一定要保持“三十年前的老样子”，正是为了纪念周萍死去的生母。接着，他责问周萍近来“不规矩”的行为，周萍的一场虚惊，暴露出他和蘩漪之间的不正当关系确有其事……

在这一幕，悬念层出不穷，复杂的人物关系逐步展示出来。可是，直到第一幕结束，全剧的戏剧冲突尚未真正确立起来，观

众期待的东西还是多方面的，焦点尚未对准。

第二幕开始了。首先是周萍和鲁四凤的一场戏。四凤向周萍倾吐自己对他的感情和内心矛盾：“我父亲只会跟人要钱，我哥哥瞧不起我，说我没有志气，我母亲知道了这件事，她一定不要我。没有你就没有我”，“我现在什么都是你的”，她要求周萍带自己出走；周萍虽然一再表白自己“喜欢”四凤，他什么也不怕，对四凤的要求却是应付、搪塞，只是急不可待地要四凤晚上和自己幽会。鲁贵登场，告诉四凤“你妈来了”。接着，蘩漪和周萍的冲突正面展开，她企图阻止周萍出走，揭露周朴园从前“引诱过一个下等人的姑娘”并生下周萍等等恶行。到这里，周萍、四凤、蘩漪之间复杂的关系已经突出出来，为戏剧冲突的确立作好准备。但是，剧作家并没有把全剧戏剧悬念的焦点放在这里，这里将要展开的并不是情场中三角纠纷，戏剧冲突具有更深刻的内容。一个重要人物——鲁侍萍登场了。她和周朴园不期而遇，引出了三十年前的事件，同时也透露了周萍和四凤之间同母异父的关系。至此，观众对错综复杂的人物关系的真相已经了如指掌。期待集中于焦点，全剧的戏剧悬念造成。我们看到，一场悲剧的结局已是不可避免了。可怜的人们啊，你们在蒙着眼睛走向那个悲惨的结局！当把你们的蒙眼布撕开的时候，你们将受到什么样的打击？是谁造成了你们的悲剧命运？隐藏在这场悲剧后面的又是什么东西？这一切，正是全剧悬念的中心内容，不找到这些答案，我们的期待就得不到满足，是不忍离座归去的。

曹禺曾经说过：“在黑暗的旧社会里我捱过了半生……那个时候，我是想反抗的。因陷于旧社会的昏暗、腐恶，我不甘模棱地活下去，所以我才拿起笔。《雷雨》是我的第一声呻吟，或许是一声呼喊。”[①] 这一声呼喊是震撼人心的。在这出戏里，作家

① 见《曹禺选集》，人民文学出版社 1978 年重版本《后记》。

把戏剧冲突确立在鲁家两代人同周家的矛盾上，全剧对周朴园这个专制暴君的揭露、控诉是猛烈的，对鲁侍萍、四凤、鲁大海连同那个在封建暴君强压下变了形的女性——蘩漪，则寄予深切的同情。当然，今天的观众也许会认为，作家虽然确立了戏剧冲突，造成了悬念，但是，在展开冲突、解开悬念的过程中，对潜藏在鲁家两代人悲剧命运背后那个阶级对立的本质，还嫌揭示得不够深刻；对悬念中寄寓的那些社会问题，回答得似乎也不够有力。这并不是作家的过错。任何作家都只能在自己经验的范围内和对社会问题认识的水平上进行创作。他们不会超出这些局限。我们也不能强求作家超越这些局限——如果说这是局限的话。

那么，这出戏悬念的形成不是过于缓慢了吗？不能这样说。由于剧本题材的不同，悬念的形成自然会呈现不同的情况。象《打铜锣》那样的小戏，人物关系单纯，只有三言两语就可以交代清楚，悬念容易形成，焦点容易对准。象《雷雨》这样的戏，人物关系复杂，矛盾纠葛错综，要交代清楚就需要很多笔墨；把复杂的人物关系和错综的矛盾纠葛清楚地展现出来，又在多条光源之下对准焦点，是很困难的。曹禺的功力在于：在交代时运用动作的语言，在动作中交代；开场后迅速在交代中引出悬念，却又不急于把悬念集中；人物关系在动作中逐渐展现出来，多条线索逐渐扭结，悬念也逐渐凝聚，终于集成焦点。尽管要交代的内容很多，但作家既不失于匆忙，又不失于拖沓；尽管全剧的总悬念形成较迟，但是在此之前，每个场面都有各自的悬念，颇能引人入胜。

我们前面所说的悬念，指的是直接关系到全剧戏剧冲突的确立、关系到主要人物的命运、关系到剧作主题思想的全剧的总悬念。这个总悬念对全剧关系重大，自然要精心构思、慎重处理。“悬念”的含意是广泛的。除了全剧的总悬念以外，每一个场面

的处理、重要台词的处理等等，也都涉及到运用悬念的技巧。《雷雨》第二幕的后一半，周朴园见到鲁侍萍之后，辞掉了鲁贵和四凤。四凤在离开周家之前，又见到周萍，对他说，当天晚上不要去找自己，周萍坚持要去，四凤反对。他们的谈话被突然出场的蘩漪打断了。那么，周萍究竟会不会去四凤家里？如果去了，又会发生什么事情？这里就有了悬念。接下去是蘩漪、四凤、周萍三个人的场面，作家在这里要蘩漪两次提到四凤家的住址：

蘩　漪　……你的东西，我可以交给他带回去，也许我派人给你送去。——你家在什么地方？

四　凤　杏花巷十号。

蘩　漪　你不要难过，没事可以常来找我。东西，我回头叫人送到你那里。是杏花巷十号吧。

四　凤　是，谢谢太太。

蘩漪的出场，使观众感觉到她是听到了周萍和四凤的谈话。重复询问四凤的住址，起到强调的作用。在这里，强调的结果，是造成了悬念：她为什么要这样关心四凤的住址？她知道周萍要去吗？她会不会有什么行动？四凤和侍萍一起走了，紧接着是蘩漪和周萍的场面，蘩漪企图劝阻他去找四凤，周萍拒绝她的劝告，她发出了警告："小心，小心！你不要把一个失望的女人逼得太狠了，她是什么事都做得出来的。""好，你去吧！小心，现在风暴就要起来了！"这个短短的场面，特别是蘩漪的两段台词，形成了有力的悬念：这个"什么事都做得出来"的女人，已经被"逼得太狠了"，她将要采取什么行动呢？她和周萍已经进入最后决裂的时刻，他们将如何走向最后的决裂呢？我们往后

看吧！

一个场面造成了悬念，正是为后面的有关场面铺路，在观众的心理上为进入后边的场面作好准备，提醒观众应该把注意力集中在什么地方，增强戏剧效果。台词，作为展示人物内心动作的方式，能使观众感受到人物潜在的思想、感情、意向，从而期待看到它将引起什么反映，带来什么后果；因此，台词的动作性，也应该包含着具有悬念的作用。剧作者在使某一场面、某一段台词产生悬念的时候，同样需要慎重处理。如果前面场面造成的悬念，并不是后面有关场面要突出的内容，那就是把观众的期待引错了方向，效果是不好的。如果剧作者在某个场面中造成了悬念，引起观众的期待，却把它搁置一旁，那也会影响剧作的效果。两者都是不正确的。

在明确了悬念的这种重要作用之后，我们可以明确地说：仅仅把悬念理解为一种具体的技巧问题是远远不够的，在一部剧作中，它不仅是一种吸引观众的力量，而且涉及到剧本的总体布局。如果说，悬念指的是观众了解了某些“已知数”而对“未知数”的期待，那么，剧作家在剧本开端部分的基本任务，就是围绕披露哪些已知数、而留下哪些未知数的布局。而这些未知数，又正是后面剧情发展的方向。从这个意义上说，悬念正是一部剧作中的“指路标”。剧作家的才华就在于：他不仅有把握用这块“指路标”吸引广大观众的注意力，激发起观众的兴趣；而且能够用它诱导观众沿着自己预定的方向一步一步走下去，直到剧本的结局。如果剧作家不把悬念纳入到全剧的总体布局中去，只是随心所欲地处理悬念，尽管在这方面有很高的技巧，也不一定是可取的。

当然，要使这块“指路标”充分发挥其应有的作用，并不是很容易做到的。

4. 让观众期待什么？

悬念产生于悬而未决的冲突。这种说法当然是对的。可是，悬而未决的冲突为什么具有使观众急切期待的作用？在这种时刻真正激发观众兴趣的力量究竟是什么？这些问题，很值得探讨。

我国很多优秀的戏曲剧目，能够经得住时间的考验，长期上演，观众兴趣不减。如果说，悬念产生于戏剧冲突的悬而未决，有些戏的冲突本身并不那么激烈，冲突展开的进程也并不那么曲折离奇，可是，它们不仅能够吸引第一次看戏的观众，甚至可以吸引人们再三观赏；人们对“悬而未决”的冲突已经了如指掌，期待的心情却没有消失。这些戏的奥秘又在哪里呢？

前面说过，观众看戏，注意力的中心是剧中的人物，是人物的性格，是人物独特的命运。既然如此，剧作者运用艺术技巧也应该朝向这个方向，善于把观众的兴趣引向这个方向。运用悬念，也应如此。

很多传统戏曲剧目的作家，很了解观众的心理，懂得征服观众的秘密，他们并不在冲突的力度和情节的离奇等等方面惨淡经营，并不在这些方面去制造一时的戏剧效果；而是紧紧抓住人物，在人物性格、人物关系、人物命运中去挖戏，把吸引人的力量寄托在这里。只靠冲突的悬而未决造成悬念，吸引人的力量是有限的、短暂的；而人物性格、人物关系、人物命运吸引人的力量则是更强大的，更能经受住时间的考验。

在京剧《杨排风》中，杨延昭与入侵者决战，三关上将纷纷败阵，只好派孟良回杨府请将。孟良和佘太君擂鼓聚将，挺身而出的却是一个年青的烧火丫头。悬念在这里产生了：这个从未崭露头角的丫头有本事去解救边关的危急吗？观众的这种疑问，

似乎只有在真刀真枪的战场上才能见到分晓。剧作者如果从敌我决战的角度确立戏剧冲突，当然可以写成一出扣人心弦的武戏。可是，他们并没有这样处理。剧本在对人物的身份作了必要交代之后，在孟良和杨排风之间的性格矛盾中确立戏剧冲突。孟良是杨延昭麾下的一员名将，久经沙场，见多识广；他秉性刚直、鲁莽，如今要解边关之危，心急似火；他深知敌将的勇猛，却没有领教过杨排风的厉害，哪里把这个"无名之辈"放在眼里？杨排风正如初生之犊，练就一身武艺，却没有报效沙场的机会，如今喜逢其时，正要一显身手，哪管什么山高路险？佘太君了解杨排风的本领，希望她出征立功，却碍于众将不服，便鼓励她和孟良校场比武，折服孟良。老管家杨洪更是推波助澜，支持排风打败孟良。剧作者在剧本的开端就介绍了边关危急待援的情况，却不急于去写两军阵前的激烈搏斗，而是在人物性格的矛盾中挖戏，把戏剧引入一场喜剧性的性格冲突，在这里造成悬念。有经验的观众当然可以预料杨排风一定会打败孟良，他们都期待了解她如何打败这个沙场老将，在比武中洞察场上人物的性格。是的，杨排风和孟良的校场比武，远不像两军阵前的厮杀那样激烈，剧作者甚至没有在比武中谁胜谁负上多费笔墨；可是，校场上几个人物的举止言行，却是妙趣横生，引人入胜。剧作者在造成悬念时别出心裁，把观众的注意力集中于洞察人物的性格特征，从而使观众在充满生活情趣的意境中获得艺术欣赏的喜悦。剧作家不急于让杨排风戎装上阵，而是在人物性格中引出悬念，在一次又一次的性格冲突中解开悬念。在剧本中，不信任杨排风的孟良在比武中吃了苦头，对她心悦诚服了，接着，他们来到三关，他又怂恿排风教训一下焦赞。在这里，我们仍然怀着急切期待的心情要看杨排风第二次比武。我们期待的是什么呢？想知道谁在比武中获胜吗？对此，就连第一次看戏的观众也是不难预料的。剧本的悬念并不在这里。剧作者让我们期待的，正是场上众

多人物在比武进程中的性格展现。当然，剧作者在这方面满足了我们的期待。

写的是两军交战，却又不在战斗胜负的基点上制造悬念，而是在人物性格的矛盾上打上戏剧性的“结子”，从这里引导观众入戏。这是很多戏曲剧本的长处。《战洪州》写的也是一场激烈的边关之战：白天佐兵围洪州，杨宗保突围搬兵请将，穆桂英挂帅解围。从题材上看，此剧和《杨排风》大体相似。如果两剧的作者都把笔力集中于表现解围的战斗过程，很难避免相互雷同。可是，这出戏的作者却着力在寇准和佘太君、寇准和穆桂英、穆桂英和杨宗保、穆桂英和杨延昭等等人物关系上精雕细琢，从丰满生动的人物性格和复杂微妙的性格矛盾中引出戏剧悬念，就把观众引入一个独特的艺术境界。京剧《群英会》写的也是一场重大的战役，剧作家也没有在描写两军激战的场面上去求得戏剧性，而是着力描写周瑜、诸葛亮、鲁肃、蒋干、曹操等等复杂的人物关系，在一次又一次的性格矛盾中造成丰富的悬念，在解开悬念的过程中，引导观众洞察剧中人物独特的性格和各自的内心世界。

阿契尔曾经试图把“好奇”和“兴趣”区分开来：“经验告诉我们，戏剧的‘兴趣’与单纯的‘好奇’是完全不同的，当好奇已经消失时，兴趣仍然存在。”① 这些话确实是经验之谈。把讨论停留在“好奇”和“兴趣”之类的概念上，一定要为两者规定准确的内涵，似乎是不必要的。我们即使把“好奇”也看成是“兴趣”，也并不影响把讨论深入下去。无疑，观众总是抱着好奇心到剧场里来的，剧作家应该满足他们的好奇心。可是，“好奇”，也有多种多样的内容。诸如一个战役的胜负，一场政治斗争的结局，一项技术改革、科学实验的成败，一项水利

① 阿契尔：《剧作法》，中国戏剧出版社 1964 年版，第 134 页。

工程的结果……这一切都可以引起观众的好奇；而且，在这里，要找到“悬而未决”的冲突，造成悬念，并不困难。可是，只靠这种悬念去引起观众的好奇，效果是短暂的。即使对只求得满足这种好奇心的观众说来，他们只要读了一遍剧本、看了一次演出，好奇也必定消失了。同时，他们也就不会再有任何兴趣去重读、重看这出戏了。在观众中，还有另外一种好奇，那就是对剧中人物性格的兴趣。如果把这样的兴趣也说成是好奇的话，它却不会在第一次看戏之后很快消失的。我们对很多优秀的剧本，已经读得熟透了，甚至多次看过演出，可是，每一次都会从中得到新的发现，获得新的满足。这些新的发现，当然不是事件发展的结局（对此，只要读一次剧本就可以完全知道了），而恰恰在于人物复杂的性格，以及隐藏在性格背后的深邃的思想。阿契尔说得好：“要使戏剧的兴趣能保持长久，就必须要有人物性格。”①可以补充一句：剧作者要使自己的剧本吸引观众去一看再看，他就应该牢记“文学是人学”这句至理名言，把观众的兴趣集中于人物性格这个焦点，在这里去制造悬念，并满足观众的期待。当然，这样的悬念也许并不具有外在的强度，它却能耐人寻味，具有经久不衰的韧度。这个浅显的道理，也许又是老生常谈。问题在于，对某些剧作者说来，他们往往只满足于去迷惑初次看戏的观众，为此，他们宁愿用全部才力去增强冲突的表面力度、悬念的表面强度；却不肯或不善于在最有活力的人物性格、人物关系上造成引人入胜的意境。其结果，往往是作者呕心沥血，观众却不买帐。这样的教训，不是很多吗！

让观众期待什么呢？观众希望通过悬念的解开得到什么呢？这是一个十分复杂的实践问题，很难作出绝对的回答。但是，把不同的悬念进行比较，总是有益的。

---

① 阿契尔：《剧作法》，中国戏剧出版社 1964 年版，第 142 页。

顾仲彝教授在谈到悬念时说："悬念还可以用提问题和作解答来解释。全剧有一个总问题，也有一个总解答，这总问题就是全剧的总悬念，常常在第一幕里提出了这个总问题，而用全剧的篇幅来一步步解答这个总问题。"① 从理论上说，这种解释自然是正确的。但是，在创作实践中，这种解释却往往会被某些具体情况所否定。一般地说，我们既然把悬念说成是观众对"未知数"的期待，所谓"未知数"，当然都可以说是"问题"。然而，"问题"却可能是各种各样的。戏剧艺术所需要的究竟是什么样的问题？

在某些"社会问题剧"中，那个"总问题"可能是一个观念，诸如：究竟哪种政策是正确的？什么样的方案是先进的？要不要和怎样进行经济体制的改革？诸如此类的问题，从实质上说，都是理性的。一篇论文自然可以在开头提出这类理性的问题，把读者的兴趣集中在这些问题上，并用全部篇幅进行论证、分析，对它们作出回答。有经验的理论家都善于在论文中提出这样的问题，借以吸引读者。可是，一部剧作要把这类理性问题作为支撑全剧的悬念，它却很难具有真正的艺术吸引力和艺术诱导力。如果说某些"情节剧"中那种"猜谜"式的悬念，只能满足部分观众短暂的好奇心；那么，在某些"问题剧"中，仅仅靠理性的问题造成"悬念"，就更难于激发广大观众艺术欣赏的兴趣。这已经是为创作实践和演出实践所证实了的。除此以外，我们也可以把"问题"理解为冲突如何解决、事件如何发展等等。例如，顾仲彝在把悬念解释为"提问题和作解答"的时候，就是从这个角度举例说明的："例如《烈火红心》在第一场结尾

① 顾仲彝：《编剧理论与技巧》，中国戏剧出版社 1981 年版，第 257 页。

就提出了这个总问题：复员军人许国清能不能制造世界科学尖端产品电偶管？这就是《烈火红心》的总悬念。”[①] 很多读者对这个剧本是熟悉的。许国清是剧本的主人公，他原是中国人民志愿军某部猛虎连连长，负伤后复员回国到地方，知道国家急需电偶管，原来是依靠进口，但由于某些国家封锁我们而造成货源不足，严重地影响了钢铁工业、化学工业、石油工业的发展。有人认为，自己试制这种高级耐火材料至少需要十多年的时间。许国清勇敢地承担起制造电偶管的任务。但是，一没有资金，二没有起码的设备，三没有技术力量；那么，他能够完成试制的任务吗？这个剧本的立意是宣传敢想敢干的共产主义风格，悬念中也包含着这个理性的问题；全剧的情节却是围绕电偶管的试制过程展开的，那个理性问题正是依附于这个由事件的结局如何构成的总悬念。当然，这种由事件结局构成的悬念，也有一定的吸引力。可是，有经验的剧作家却往往不肯让这类悬念表面的吸引力所迷惑。因为，这类悬念大概也只能对第一次看戏的观众具有一定的吸引力。因此，总的说来，这类悬念本身是比较脆弱的。而且，如果我们不仅仅把悬念看作是吸引观众的力量，而是把它看作是引导观众的“指路标”；那么，戏剧作为一种艺术，它的任务是否仅仅在于引导观众去关注这类事件的过程呢？是否仅仅在于引导观众从这类事件的过程及其结局本身去获得某种实践经验呢？引导观众理解在一场战役中如何克敌制胜吗？在这方面，观众宁愿求教于有实战经验的军事家们！引导他们去学习如何完成科学实验的经验吗？那应该是科学家的事情。引导他们总结水利工程施工的经验教训吗？让他们去找水利专家吧！在这些方面，我们的剧作家并无用武之地。观众进入剧场，抱有特殊的期待。他们期待在这里结识几位“熟识的陌生人”，期待剧作家给他们

① 顾仲彝：《编剧理论与技巧》，中国戏剧出版社1981年版，第257页。

打开这些人物内心世界的大门，期待剧作家把人物独特的生活道路、特殊的生活命运展示在他们面前，丰富他们的精神世界，帮助他们领会人生的真谛！

剧作家应该尊重观众的期望，使他们成为自己的“知音”。事实上，即使在“问题剧”中，剧作家也应该把悬念建立在人物性格、人物命运的基点上，从这里入手构成艺术的吸引力和艺术的诱导力，并把理性的“问题”寄寓其中，让观众沿着这块“指路标”指引的方向跟随人物的历程走下去，在悬念解开的时候获得艺术欣赏的满足，同时又能领会到寄寓其中的问题。

5. 满足，还是失望？

悬念产生了效果，剧作家的苦心经营没有落空。接下去的问题是，剧作家会不会让观众的期待变成失望？

在这里，我们不妨借用小说中的一个例子。

长篇小说《老残游记》第一回，老残来到山东千乘，为黄大户医好奇病，无事闲住。一天，老残酒后困倦，躺在睡榻上歇息，才闭了眼睛，就见有两个至友来访，约他一起去游蓬莱胜景。次日夜晚，三人在蓬莱阁上一面饮酒，一面等待观赏海上日出。忽然，他们望见有一大船在海上行驶，船已破坏，“船上的人都有民不聊生的气象”，管帆者“各人管各人的帆”，“彼此不相关照”，水手都在乘客中搜刮财物，杀了几个人。船又向深海驶去。三人见状，认为是驾驶者“未曾预备方针”，遇到天气不好，“不知东西南北，所以越走越错”。因此，他们便在海边选得一只轻快渔船，追赶大船。看看追上，他们登上大船，想把罗盘送给主舵工。但水手中却有人骂他们是“洋鬼子差遣来的汉奸”，要杀死他们。船主的叔叔认为他们“来意甚善”，却又碍

于众怒难犯，劝他们“赶快去罢!”三人只好回到小船上，大船上的人却用断桩破板砸将过来 。倾刻之间 ，小船被打得粉碎。作者在本回的结尾处写道：“未知三人性命如何，且听下回分解。”这里确实造成了悬念。那么，小说是怎样解开悬念的呢?说来十分容易。第二回的开头写道：

> 话说老残在渔船上被众人砸得沉下大海去，自知万无生理，只好闭着眼睛，听他怎样。觉得身体如落叶一般，飘飘荡荡，顷刻工夫沉了底了。只听耳边有人叫道：“先生，起来吧！先生，起来吧！天已黑了，饭厅上饭已摆好多时了。”老残慌忙睁开眼睛，愣了一愣，道：“呀，原来是一梦!”

刘鹗在小说的第一回，写主人公一段梦中历险的事情，寄寓了“身世之感情”，“家国之感情”①，对此，我们不去分析。我们也不准备评价这部小说的艺术特色。在这里引述以上内容，只想借以说明与本题有关的一个问题：在剧本中能不能这样处理悬念？如果剧作者在第一场造成了一个有力的悬念，使观众产生急切期待的心情，却在第二场的开始，就如此轻易地解开悬念，那将会产生什么结果？肯定，观众会大失所望，甚至会感到作者捉弄了自己，效果当然是不好的。

戏剧悬念可能是各种各样的。表现不同的题材，对悬念的处理当然应该采用不同的方式。但是，不管是什么样的悬念，都不能是故弄玄虚，捉弄观众。剧作家精心造成一个悬念，就应该充分发挥它的作用，既不能搁置不顾，也不能轻易改弦更张。

① 刘鹗：《 <老残游记> 自叙》，人民文学出版社 1957 年版。

剧作者在剧本的前几场造成悬念，把它贯串全剧，直到在高潮场解开。这是常见的处理方式。采用这种处理方式，剧作者往往在悬念造成之后，用各种手法不断增强它的力量，使观众期待的心情愈来愈急切，把兴趣维持到剧终。这样的例子是很多的。

在《人民公敌》的第一幕，易卜生让我们知道，这座海滨城市有一个富丽堂皇的浴场，“它是本地的命脉”，每年为城市召来大批游客，“市面上款子也活动了，事业跟着都有起色了”，“房价地租天天往上涨”，“失业的人数也少了”，“压在富裕阶级肩膀上的贫民救济院也减轻了”……市长们正在希望当年“有个真正兴旺的季节”，游客和养病的人来得更多，把浴场的名声传出去，给他们带来更大的好处。斯多克芒医生是浴场的发起人，他在头年冬天写了一篇赞扬浴场的文章，报纸特意留下来准备马上发表。就在这时，斯多克芒却接到化学专家的化验报告，证明浴场的海水和饮用水都受到严重污染，使浴场成了“传染病的窝儿”。他知道，如果公布这个报告，城市里的很多人都会把他当成疯子。可是，他仍然决定在报纸上公布化验书，并向市长提出重建浴场的建议。时值市议会准备选举——也正是各派政治力量激烈斗争的时候。报纸编辑、报社职员、好友霍斯特船长都向他致敬，全家为他高兴。事情当然不会是这样顺利。这个浴场既然是“本地的神经中枢”，要重建，就必须暂时停办，这自然要触动本市各阶层的利益。至此，悬念已经形成：主人公重建浴场的计划将在这座城市中引起什么样的反应？这个正确的行动会成功吗？这个计划会给他带来什么样的命运？

在第二幕，对斯多克芒计划第一个作出反应的是他老婆的义父、制革厂老板基尔，这个“老顽固”是被市长从“市议会中轰出来”的，他虽然不相信女婿的科学发现，却极力鼓动他干起来，甚至答应给他经济援助；目的只在于“让市长和他手下

那伙人栽个筋斗、丢个脸。”接着，报纸编辑霍夫斯达再次出场。这个自称是“民主派”的新闻记者，从办报的那一天起，就立志要同本地“大权独揽”的“官僚”们斗争，他当然不会放过这个机会。之后，当地小中产阶级的代表阿斯克拉森出面，为了他们阶层的利益表示支持这个运动；但是，他提出了一个条件：不能得罪“掌权的官僚党派”。报纸编辑拿走了斯多克芒的手稿，准备不顾市长的反对发表出去。正当斯多克芒为了有“结实的多数派”的支持欢欣鼓舞的时候，市长来了。这个“掌权的官僚党派”的代表透露：改建工程要耗资几十万克罗纳（挪威币制单位），浴场要关闭两年，潮水似的疗养病人会被邻近城市吸引去；因此，他拒绝把计划交给管理委员会讨论，也不准公布事实真相，甚至要斯多克芒“再去调查一下子”，推翻以前的结论，否则，就要“马上撤掉你的职务，从此以后浴场的事情你不能再过问。”情况严重，斯多克芒的太太也来劝丈夫为了孩子们的生活，忍住这口气。斯多克芒意志坚定：“就是地球碎了，我也决不低头让步。”冲突展开了。这第一幕造成的总悬念，随着冲突进一步展开，增强了力量。主人公的命运已经进入了一个紧要关头。

易卜生从改建浴场的计划引出悬念，把悬念的焦点集中于主人公的命运。可是，决定斯多克芒命运的并不仅仅是浴场计划本身，这个计划涉及到各个阶层的利益，他提出计划时又正是市议会选举的前夕，这就引起了各党派之间错综复杂的争斗、交易，斯多克芒已经卷入了这场斗争，这就使他陷入更深刻的危机。剧本沿着这条线索，把主人公推向各党派政治斗争的漩涡。在第三幕的开头，“民主派”介入这场斗争的意图披露得更清楚了：他们企图利用改建浴场的计划造成市长和“浴场那伙子大股东”之间的分裂，或者造成小中产阶级起来反对市长，由他们夺得市

政府的权力。为此，他们劝说阿斯克拉森监印斯多克芒的文章，准备第二天发出去，并鼓动斯多克芒“干到底”。悬念的力量进一步加强。市长来到报社，和小中产阶级、“民主派”的代表进行了一场交易。这个老谋深算的当权者抓住阿斯克拉森的弱点，申明了两点：由于改建浴场耗资过大，要向小中产阶级发行市政公债；改建工程至少需要两年，浴场关门，要大大影响小中产阶级的收入。阿斯克拉森和霍夫斯达一起动摇。斯多克芒来看校样时，发现市长藏在这里，冲突进一步展开。斯多克芒有恃无恐地宣告：社会上的“强大力量”都支持他。可是，“结实的多数派”的代表却忽然宣布，不能支持他了。市长拿出了自己的文章，霍夫斯达立即表示“一定按时登出来”。斯多克芒并不示弱，他宣布要在市民大会上把文章念出来，“让大家听听真理的声音”。市长和“多数派”代表警告他找不到开会的房间。斯多克芒说：“要是他们不肯借会场，我就借一面鼓，一边敲一边走，在街头巷尾念我的文章”，并宣称“现在我们要动手打仗了”！斯多克芒的背后曾经有“民主派”、“多数派”的支持，在这里，支持他的力量都成为他的反对者。力量对比的变化，预示他在斗争中必定会失败。但是，结局虽然已经暗示出来，悬念的力量并没有削弱；主人公在人单势孤的情况下将如何进行最后的斗争！易卜生运用这个有力的悬念，把我们引入全剧的高潮。

第四幕，冲突发展到高潮。第一幕出现的悬念一直持续到这里。主人公在船长的帮助下找到了会场，勇敢地向社会宣战。他坚持斗争的结果，是被宣布为“人民公敌”。这一幕就在群众对“人民公敌”的叫骂声中结束。可是，斯多克芒的命运在这里没有最后揭晓。剧作家写这个剧本的任务还没有完成……

高潮过后，再写一幕戏，自然需要为这一幕留下悬念。如果悬念的力量不足，这一幕就会失去吸引人的力量。易卜生为第五

幕留下的悬念是足够的：主人公蒙受的打击到此为止了吗？他会改弦更张了吗？那个稳操胜券的市长将怎样对待他呢？在第二幕首先支持他的基尔，在第四幕并没有参战，他会怎样对待自己的女婿？那个支持他的船长将有什么遭遇？正是这些余下的悬念，吸引观众继续期待最后的分晓。

我们在前面分析过《雷雨》的悬念处理。这出戏的第一幕，几个人物相续出场，人物关系逐步揭晓，各个人物之间的冲突相续展开，悬念不断出现，到第二幕，鲁侍萍出场引出了三十年前的往事，从而形成了全剧的总悬念；在后面的许多场面中，随着冲突的进一步展开，全剧的总悬念不断加强力量，直到第四幕高潮场面中解开。对此，我们无须详细分析。

贝克在《戏剧技巧》中说：悬念一经造成之后，决不可任其退落，如果中间插进去一些场面，"永远必须把观众的紧张推向前进，其目的仍然是要使观众迫切地、最好是更迫切地，要求得到问题的解决"。采取把一种悬念贯串到底的处理方式，应该注意这些基本的原则。在这方面，人们曾经提出过许多剧作方法问题，诸如"抑制"、"拖延"等等。但是，运用诸如此类的手法，都应该是为了能加强悬念的力量，增强观众的兴趣，而不是削弱它。例如，在莎士比亚的《威尼斯商人》中，开端部分已经造成了有力的悬念：夏洛克抱着复杂的意图要安东尼奥签立了那张要命的借约，安东尼奥却真的签立了，那么，这张借约将引起什么样的后果？安东尼奥的命运将是如何？这个悬念确立之后，引起了观众的期待。可是，在后面几场戏中，剧作家却把这个悬念有意"拖延下来"。在这中间，又插入了一些场面，展开了另一条情节线：罗兰佐与夏洛克的女儿杰西卡私奔。看起来，这些场面的插入，对围绕"借约"造成的悬念说来，当然可以说是"抑制"和"拖延"。可是，它们却作用于夏洛克，从而对

悬念起着增强的作用。正是由于女儿携宝同罗兰佐私奔，使他在内心深处的仇恨的怒火烧得更旺，当他听到安东尼奥商船出事的消息时，就把怒火引向安东尼奥，赌咒要用“残虐的手段”“报仇”。在根据长篇小说改编的影片《苔丝姑娘》中，女主人公在牛奶场爱上了牧师的儿子安吉尔，两个人诚挚相爱，而且准备结婚了。但是，天真、纯朴的苔丝却不想将自己过去的“污点”继续对安吉尔隐瞒下去，于是，她写了一封信，想把过去受亚历克诱奸，并生过一个孩子的事实告诉他。她把那封信从门缝塞进了安吉尔的卧室。在这里，一个有力的悬念造成了。观众期待着了解安吉尔看见这封信时将要发生什么事情。但是，编导者并没有将悬念很快解开，而是有意将其拖延下来。为此，他们借助于一个偶然事件：苔丝的那封信塞进门里时，恰巧被地毯盖住了。在结婚的那一天，苔丝虽然还想对安吉尔诉说这些往事，但后者却无暇听她诉说。于是，这个悬念一直拖延、维持到新婚之夜。在这时，苔丝讲出了那件往事，两个人的冲突爆发，安吉尔抛下她离家出走。可以看出，编导者所以将悬念拖延下来，正是为了增强它的力量，使冲突在新婚之夜爆发时，获得更强烈的效果。当然，通过“抑制”、“拖延”以加强悬念的力量，最终也是为了使观众在急切期待的过程中，在由悬念解开而得到艺术欣赏的满足时，更好地领会剧作的立意。

6. 《蔡文姬》的得与失

前面谈到的只是处理悬念的一种方式。除此以外，有没有别的方式呢？

处理悬念的不同方式，不乏其例。

话剧《蔡文姬》第一幕的开端，造成了一个有力的悬念，但在闭幕时解开了；第二幕又出现一个微弱的悬念，又很快解开；第三、四幕都有新的悬念产生，但都相继解开。全剧正是这样不断变换悬念，不断解开。这是不常见的处理方式。

郭沫若在谈到此剧的创作意图时说过："从蔡文姬的一生可以看出曹操的伟大。她是曹操拯救了的。事实上被曹操拯救了的不止她一个人，而她可以作为一个典型。"[①] 剧本题材的中心是蔡文姬的个人命运，立意却在于为曹操恢复名誉，歌颂他的贤明政治和"广罗人才，力修文治"的历史功绩。这个立意无疑是有创见的。正因为如此，这出戏能够长久上演，反响强烈。可是，从处理悬念的角度来看，它却有得有失。认真研究这部名剧在这方面的得与失，是有益的。

既然剧本把蔡文姬的个人命运作为题材的中心，那么，在这里究竟有什么东西能够引起我们的期待，激发观众的兴趣呢？有的！首先，她是归汉，还是留在匈奴？作家在剧本的开头，就造成了这个悬念。无疑，这个开头是有力的；而且，第一幕在处理这个悬念时，并没有着力渲染蔡文姬的儿女私情，而是通过周近制造的矛盾，为悬念注入了更深刻的含义。正如前面所引述的那样，周近私下里对左贤王的威胁，危及汉匈友谊，也加深了文姬是否归汉的矛盾。这里，悬念已经涉及到曹操执行的政策，关系到汉匈之间的民族关系。作家在这个基点上造成悬念，在悬念解开的过程中，也是着力展示曹操的文治武功和执行汉匈修好的政策。我们看到，推动文姬抛开儿女私情毅然启行以及促使左贤王消除疑团的动力，都在这里。我觉得，在第一幕里，尽管作家在

① 郭沫若：《谈蔡文姬的〈胡笳十八拍〉》，见《沫若剧作选》，人民文学出版社1978年版，第395页。

解开悬念的过程中，只是让董祀陈述事实真相，仅就这一幕来说，对悬念的处理是成功的。

狄德罗有一句名言："假使人们由一个有力的场面开始，剧本余下的部分就必须全部同样有力，否则就中途泄气了。被开头毁掉的剧本不知有多少啊!"[①] 郭沫若在大幕打开时造成了一个有力的悬念，并通过注入新的内容增强它的力量，在大幕闭上之前，把这个悬念解开了。那么，它能不能在以后的各场中造成同样有力的悬念呢？如果说，剧作家采用在各场中不断变换悬念的方式是可取的，那么，他就应该使后面各场中的悬念和第一幕同样有力，甚至超过第一幕的力量，否则，就会"中途泄气"，影响全剧的效果。我觉得，这出戏在处理悬念方面的"失"，正是"失"在这里。

第二幕开始了。在这里，我们看到右贤王中伤，引起单于对左贤王的怀疑，甚至在左贤王上场时，要把他绑去杀掉。这个动作本身力度很大，但它造成的悬念却不是很有力量。原因是：我们在第一幕亲眼看到左贤王和董祀结拜的场面，在这一幕又看到单于对汉匈修好的真诚愿望，因此，我们相信，只要左贤王开口，误会定当消除。事情正是如此。为了消除误会，左贤王和董祀把我们在第一幕看到的事情重述一遍。在这里，解开悬念仍然全靠人物的陈述，可是，由于悬念本身的软弱，我们对那些陈述的兴趣已经不那么浓厚了。在第三幕，无论是文姬对十二年前悲惨遭遇的回忆，还是董祀对十二年故乡巨大变化的陈述（又是陈述!），也都是围绕全剧的立意展开的。可是，悬念呢？当然也有。文姬沉缅在个人的悲哀里——这个悬念可以看作是第一幕的余波。但它的力量是微弱的。文姬在曹丞相贤明政治的感召下（也是通过董祀的陈述）终于回到邺下，戏进入了后半部。作家

① 见狄德罗：《论戏剧艺术》，引自《文艺理论译丛》，1958 年第 1 期。

为剧本的后一半留下什么悬念呢？没有。在第四幕，悬念又转向董祀的命运。这个新的悬念，仍然是从全剧的立意生发出来的，通过悬念的解开表现曹操正视现实、知过则改的作风。可是，剧本的前半部并没有足够的东西把观众引入这个新的悬念，它突然出现，又很快消失。在解开悬念的过程中，作家又让蔡文姬把我们在第一幕、第三幕看到的事情，详细地陈述一遍。有人会说，作家不是在前面对第四幕的悬念作了准备吗！你看，在第一幕的结尾，董祀和左贤王交换吕刀佩剑，结成生死之交；第三幕，董祀和蔡文姬深夜长谈；这些不正是周近中伤董祀的"依据"吗？是的，对于好进谗言的周近来说，他或许还可以从前三幕里找到更多的"依据"！可是，我们却没有从那里看到造成第四幕悬念的必然性。我们完全有理由向剧作家提出这样的要求。

贝克在《戏剧技巧》中还说：剧作家假使让剧本开始时形成的悬念过早结束，"又来一个使人发生兴趣的新东西，企图造成新的悬念，那是办不到的。"紧接着，他又作了一句补充："除非剧本的后半部是从前半部发展而来的……否则是不能得到好的悬念的。"前面那段话似乎过于武断，后面的补充却十分重要。我认为，剧作家可以在开端部分造成全剧的总悬念，在后面各场加入新的成份，延迟悬念的解开，并不断增强它的力量，使它发展到高潮；同时，剧作家根据剧本题材、主题的特殊性，也可以在同一剧本中转换悬念，使一个解开了，又出现另一个。后面这种处理方式要获得成功，至少要求作家解决以下一些问题：

其一，要赋予不同的悬念以有机的联系。

这种"有机的联系"指的是什么呢？象《蔡文姬》那样，各场之间不同的悬念，都是由全剧的立意生发出来的，都是为了歌颂曹操的贤明政治，它们之间不是有着思想上的联系吗？是的。但只有这样的联系还很不够。我们所说的"有机联系"，主要指的是剧作家应该用冲突的线索、情节的线索、人物命运和人物关系的线索，把不同的悬念贯串起来，展示出由一个转变为另

一个的必然性。这些，似乎正是《蔡文姬》所缺少的。

其二，后一个悬念应该比前一个悬念更有力量。

悬念直接关系到观众看戏的兴趣。如果作家把一个悬念解决了，造成的新悬念又软弱得多，观众的兴趣会不会下落呢？答案当然是肯定的。悬念的力量，可以是外在的，也可以是内在的（心理上的），但是，悬念的变换应该使观众的兴趣增加，而不是相反。对比一下《蔡文姬》第四幕和第一幕的悬念，哪个更有力呢？当然是第一幕。对此，我们已经分析过了。

其三，在解开一个悬念的时候，应该预示新的悬念的因素，把观众的注意力适时地引向新的悬念。

在这里，“适时”二字，是很重要的。如果应该让观众把全部注意力集中于一个悬念时，作家却有意无意地把观众的兴趣引向将要出现的另一个悬念，而这个新悬念的吸引力又大得多，这当然是很危险的。相反，假如在第一幕把一个悬念解开，大幕闭上了，观众对后面的几场却无所期待，大幕重新打开之后，作家才像从头开始一样，逐步引出新的悬念，这必将造成观众兴趣的中断。在剧场里，这样的时间也许只有十几分钟、几分钟，观众也是难于忍受的。要把观众引向新的悬念，就必须对它的出现作适当的预示。可是，《蔡文姬》的第一、二、三幕中，关于第四幕的悬念有过什么预示呢？至少是很不够的。

其四，一个悬念，如果只靠把剧中已经发生过的事情重述一遍就可以解开，它十有八九不会具有真正的吸引力。

《蔡文姬》的第二幕恰好是个有力的证明。在这里，单于轻信右贤王的中伤，要处死左贤王。这个悬念本身似乎是很有力的，实际效果并非如此。我们在第一幕已经目睹了左贤王和董祀之间发生的事情，要解开这个悬念，唯一的办法就是让单于了解真相；而左贤王和董祀、蔡文姬全部在场，他们可以轻而易举地做到这一点。对单于来说，他听信右贤王的中伤，是出于维护汉匈友谊；他相信左贤王和董祀的解释，同样是出于维护这个

"大局"。也就是说，单于的性格并没有为这个悬念增加力量。何况，"已经在行动中看见过的东西，再拿到陈述中重复一遍，这是技术上最大的失策。"① 在这里，再加上第四幕，不正是由于这种"技术上"的"失策"，使剧本和演出显得十分沉闷吗！

我并不想把这些具体问题当成人人必须遵守的法则，也并不认为，剧作者只要注意这些问题，剧本就肯定可以成功。我只想说，像《蔡文姬》这样的剧作，恰恰由于在处理悬念的问题上存在诸如此类的缺陷，不仅大大削弱了剧本的戏剧性，也严重地影响了它的思想内容的体现。至于人们对这出戏的题材、主题思想存在的不同看法，这里就不去讨论了。

《蔡文姬》并不是用这种方式处理悬念的唯一例证。例如，高尔斯华绥的《逃亡》，奥达茨的《等待勒夫梯》（又译为《生路》或《还在等待什么》），以及我国当代剧作《陈毅市长》，都可以归入此类。这些剧作在解决悬念之间的联系方面，都各有特点，有得有失。在《逃亡》中，主人公是一位退役的军官，他晚上在海德公园散步，为了保护一个妓女，同警察发生争斗，不慎将对方打死，因而被捕入狱。之后，他又从狱中逃跑。在后面几场戏中，都是表现他在逃亡的过程中与各种人物交往，每一场都是一个新的地点，主人公与新的人物交往。因此，每一场都有一个独立的悬念，随着地点和人物的变化，悬念也不断转换。单就这几场戏本身来看，悬念之间并没有内在的联系。但是，贯串各场的却有一个统一的总悬念：他能不能逃脱狱警的追捕，从而获得自由？在《等待勒夫梯》中，第一场是工会领导人讨论要不要举行罢工的问题，由此引出了几个"插曲"：每个参加讨论的人都回忆自己的一段经历。单就每个插曲（一场）来看，都有一个独立的悬念。把这些悬念联系在一起的，正是开端部分推出的总"问题"：要不要罢工？为什么？在《陈毅市长》中，

① 阿契尔：《剧作法》，中国戏剧出版社1964年版，第81页。

也可以看到一个把各场独立的悬念串联在一起的总悬念：陈毅同志在担任上海市长之后能不能恢复这座城市的秩序和建设？为此，他将怎么做？在全剧的各场中，每一场独立的悬念都是由这个总悬念生发出来的。但是，从戏剧艺术的要求来说，这个总悬念似乎显得过于空泛，不够具体。由于总悬念比较空泛，当然可以使剧作者在场面的选择和安排上，获得很大自由；但是，它带来的后果却是结构上的松散。沙叶新将此剧戏称为“串糖葫芦”式的结构方式，我们也可以将这种方式称之为“链条”式的结构。“链条”者，一环扣一环也。这种结构方式在戏剧创作中是可行的。但是，要运用好这种方式，难度却是很大的。对此，我们已经作过分析。

我们在讨论“悬念”的问题时，所以涉及到剧本结构的方式，并不是节外生枝。因为，我们既然把悬念看作是关系到全剧总体布局的艺术环节，那么，悬念的处理方式自然会直接关系到结构的方式。对此，无须多讲。

7. 还有另一种方式

悬念的处理，既然与剧本的题材、主题有关，受它们的制约；那么，在不同剧本中，处理悬念的方式，自然也是多种多样的。

我们在《日出》中又看到另一种处理方式。

这出戏出场人物很多。但是，正像曹禺自己所说：剧中“没有绝对的主要动作，也没有绝对的主要人物”，这些人物萍水相逢，凑在一起，互为宾主，交相陪衬，共同烘托出一个主要角色——那个“损不足以奉有余”的社会。要理出戏剧冲突的主要线索，从这个角度去造成贯串全剧的总悬念吗？这条主线很难确立。要用主要人物的命运作为全剧总悬念的基点吗？同样是

困难的。通观全剧，悬念很多：

在第一幕，方达生要陈白露跟他一起离开这个花花世界，陈白露却撕毁车票，把他强留下来——他们之间的关系将如何发展？陈白露收留了小东西，强使潘月亭打着金八的旗号赶走了黑三一伙——这个少女会有怎样的命运？……

第二幕，前面的悬念仍然存在，新的悬念又相继出现：被大丰银行裁掉的小录事黄省三贫病交加，在绝望中挣扎着，前途未卜；大丰银行濒于破产，金八要提款，经理潘月亭却拨款盖大楼、买公债制造假相，稳住局面，结果难料；李石清趁银行危急要挟潘月亭，使自己擢升为襄理，但两个人的争斗并未结束；顾八奶奶轻信潘月亭的话，同意把自己的存款交给潘月亭支配，命运已和大丰银行捆在一起，刚刚逃出虎口的小东西，又失踪了……

交错出现的悬念，把我们一步一步引入那个独特的世界，期待看到众多人物各自的归宿，洞察这个独特世界的隐秘。作家并没有让我们失望，怀着对小东西命运的关注，我们走进了那个社会的最底层，看到一副人间地狱的惨景，我们关注的小东西正是在这里受尽摧残凌辱离开了人间！黄省三的命运引起我们的期待，这种期待没有落空，一场失妻杀子的悲剧正是对这个黑暗社会的血泪控诉！我们也许对大丰银行的兴衰并无兴趣，吸引我们的是在银行兴衰变迁中人们相互关系的秘密；在这方面，作家在第四幕满足了我们的期望……

这出戏，悬念交错出现，交错发展，又交错解开，会不会分散我们的注意力呢？并没有。剧作者写过一段自白：“我想用片断的方法写出日出，用多少人生的零碎来阐明一个观念。”看起来，把交错出现、交错发展的悬念扭在一起的，似乎只是这个观念——剧作的主题！并非如此。在此以外，剧作家还赋予各个悬念以有机的联系。不过，这已经是关系到“结构统一性”的问题了。我们姑且也把它作为一个“悬念”，待到最后一章再见分晓吧！

五、关于戏剧场面

1. 一个容易忽视的课题

剧场的铃声响了，大幕打开，一场（或一幕）戏开始；几十分钟以后，幕又闭上了。在这中间，观众对剧中人物有了一些了解，看到情节的发展。可是，就在这几十分钟里，剧作家究竟安排了多少戏剧场面呢？对此，大部分观众是不注意的。

戏剧场面是戏剧情节的基本组成单位。构成一个场面的可能是一群人，也可能是一个人。也可以说，戏剧场面，就是他（她）或他（她）们在一定时间、一定环境内进行活动构成的特定的生活画面（流动的画面）。

在一场（或一幕）戏中，随着人物的上场、下场，随着时间、地点的变化，场面不断转换，戏剧情节正是在场面内部及场面的转换中不断发展的。

人物的动作构成场面，场面的转换、联结构成一场（或一幕）戏，若干场戏构成全剧：一个剧本就是这样构成的。

有些剧作家往往在剧本中特意标明每一个场面，我们在读剧本时就可以清楚地看到场面的转换。席勒在《阴谋与爱情》的第一幕写明共分七场。前四场的地点都是乐师米勒家的一个房间，第一场的出场人物是米勒夫妇二人，他们对女儿露伊斯的婚

事发生分歧；第二场地点未变，时间紧接前场，只是多了一个人物——宰相的家庭秘书伍尔牧，他表白对露伊斯的钟情，要求米勒夫妇信守前约，米勒夫人反对，米勒虽然赞成，却表示要由女儿露伊斯自己决定是否嫁他；第三场，伍尔牧走了，露伊斯出场，向父母表白自己所爱的是宰相之子斐迪南；第四场的时间、地点仍未变化，只是由于米勒夫妇下场，斐迪南出场，使在场人物有了变化，斐迪南和露伊斯相互倾诉衷情，决定冲破一切阻碍，追求幸福的生活。第五场到第七场，地点都是在宰相的大厅，实际上是另一场戏的三个场面。这种情况在某些独幕剧中就显得更为清楚。冯乃超、龚冰庐的独幕话剧《阿珍》[1]，写明共分五场，实际上只是一幕戏的五个场面。在现代剧作仍有这样标明场面的。可是，在大部分剧作中，作家只写明幕和场的划分，不标明场面的转换。莎士比亚在《哈姆莱特》的第三幕，只写明划分四场，实际上在第一场就有六个场面。这样，我们在读剧本时，对场面转换的感觉就不那么鲜明了。

一场（或一幕）戏，既然是由若干场面构成的，这些场面就不能是互无关联的，它们应该是前后相接，因果相承，彼此之间有内在的联系，而且，通过场面的转换，应该使冲突向前发展，人物关系有所变化，情节向前推进。

场面和场面之间的内在联系，场面转换和冲突展开、情节推进、人物关系变化之间的关系，在有些剧作中比较明显。比如，《哈姆莱特》第三幕第一场中的六个场面，就是如此。第一场面，登场人物有国王、王后、波洛涅斯、奥菲利娅和两个朝臣，两个朝臣向国王、王后禀告，他们去试探哈姆莱特没有成功；国王得知，当天晚上戏子演出，哈姆莱特请两位陛下观看。这一场和第二幕紧紧衔接，并引出下文。第二个场面，两个朝臣退场，

① 参见《独幕剧选》第1册，人民文学出版社1957年版。

在场人物有国王、王后，波洛涅斯及奥菲利娅，国王告诉王后，他和波洛涅斯已经安排好奥菲利娅和哈姆莱特在这里会面，以进一步试探哈姆莱特疯狂的原因；王后祝愿奥菲利娅用自己的美德帮助哈姆莱特恢复原状，两人得以“安享尊荣”。第三个场面，王后退场，在场人物剩下三个，波洛涅斯对女儿安排会面时的“场面调度”，之后，他和国王退下偷听。国王知道两个朝臣对哈姆莱特的侦察失败了，才决定利用奥菲利娅进行新的试探。第二、三个场面紧接前面而来，又是第四个场面的准备。第四个场面，台上只剩下奥菲利娅，她按照父亲的安排，一面装作埋头看书，一面不安地踱来踱去；接着，哈姆莱特登场，他的一大段独白，给我们展示了那个苦痛深重、矛盾重重的内心世界；他看见了奥菲利娅，由于母亲的变节激起的对女性的轻蔑，由于发现有人在旁偷听而燃起的愤怒之火，使得哈姆莱特把侮辱、嘲讽、诅咒一起抛向这个无辜的少女；之后，他走了。第五个场面，台上又剩下可怜的奥菲利娅，她向我们念了那段撕裂人心的独白，她只是为她所爱的那颗“高贵的心”的殒落而悲伤，她哪里知道，在自己的身旁进行着的是一场多么严酷的斗争！第六个场面，偷听者出场，国王敏感到哈姆莱特不是由爱情而疯狂，而是另有心事，他决定把王位继承人打发到英国去；自作聪明的波洛涅斯却又提出建议，让王后在演戏结束后会见儿子，希望哈姆莱特对母亲吐露心事。至此，一场戏结束。在这场戏中，第四个场面是中心内容。哈姆莱特虽然在场上只呆了十几分钟，可是，在他离去时，不仅他和奥菲利娅的关系发生了悲剧性的变化，克劳狄斯也不再相信波洛涅斯的猜想，决定对哈姆莱特采取措施了。在这里，场面的衔接，冲突情节在场面转换中的推进，都是容易看出的。

可是，在有些剧本中，情况却要复杂得多。

《北京人》的第一幕，十多个人物在一间小花厅你来我往，

川流不息，场面转换频繁，全幕是由近五十个场面构成的。在这一幕中，场面和场面之间的联结，场面转换和冲突展开、情节推进的关系，似乎都不那么明显。我们不妨看一看从愫方第一次出场到她下场之间的场面转换：

曾思懿正在和曾文清为愫方的“婚事”争吵得不可开交，愫方出场了；曾思懿马上变出一副笑脸，向愫方讲了一通言不由衷的鬼话；鬼话刚刚打住，愫方发现了那张被耗子咬破的山水画，表示要“拿进去给表哥补补”，这位嘴如刀子的大奶奶又找到了借题发挥的机会，对愫方和文清冷嘲热讽，闹得愫方进退维谷……

三个人物的冲突由于瑞贞出场中断了，曾思懿又把嘲弄、挖苦转向了刚刚回家的瑞贞；由于愫方从中调停，曾思懿对瑞贞的责骂没有尽兴——后面还要继续的，她忽然又变出一副关心儿媳的面目，劝瑞贞“看着”曾霆，言语中指桑骂槐：“这种女人我一看见就知道想勾引男人，心里顶下作啦”，顺便朝愫方的心头丢了一块石头……

瑞贞走了，三个人的话题转向了曾皓的病，曾思懿借新的话题，施展笑里藏刀的战术，对愫方又是“痛惜”，又是“关怀”，又是“夸赞”，说着说着，又朝着愫方和曾文清的关系砍了一刀，之后，总算满意地走了……

场上留下了曾文清和愫方两个人，一个又感又愧，满眼含泪；一个强忍哀痛，低头不语。沉默刚刚打破，曾思懿突然返回，“满面含笑”地把丈夫叫走了……

这里是愫方一个人的场面：她的心灵刚刚经受了一阵刀林箭雨，无法抑制满腔的哀、痛、愁、怨，在鸽哨声、水车的轮轴声、算命瞎子的铜钲声合成的凄凉气氛中，“蓦然坐在一张孤孤零零的矮凳上嘤嘤隐泣起来”……

陈奶妈带着孙儿走进来，她望见愫方，又把小柱儿遣走了；陈奶妈开始抚慰愫方了。她劈头一句话，把愫方在这间小花厅里

的处境描绘得淋漓尽致："我走了大半年了，怎么我回来你还是在哭呀？"一句话又勾起愫方的满腔愁绪："妈妈，这样活着，是干什么呀！"于是，来安慰人的也一起哭起来了。她劝愫方嫁人，却又忍不住忧伤地夸赞："你跟清少爷，你们这一对——"看起来，这种无用的安慰还要继续下去……

瑞贞又匆忙出场，说曾皓在叫愫方；愫方要走，瑞贞发现她刚刚哭过，想跟着这个唯一的知己一起共吐心声，但是，曾思懿却把瑞贞叫住了……

在这里，作家并没有安排某些重大事件，从而把场上人物的动作都集中于同一方向；而是让每个人物按照自己的意向进行活动，互相交往，从而组成一幅幅生活的画面。因此，场面的前后衔接，并不表现为事件发展的逻辑联系；但是，每个人物的意向，人物之间的错综的关系，却能把不同的画面联结起来，这种联结虽然不很醒目，却又显得朴素自然。

在这里，冲突并不是集中于某一事件；但是，众多人物之间错综复杂的关系却是矛盾纷呈，危机四起。在这里，情节的推进并不是在某一事件的发展中实现的；但是，各种人物的关系的变化却交织成情节的起伏跌宕。正因为如此，场面的转换和冲突展开、情节推进的关系，只能在人物关系的发展变化中去发现。可是，这里的有些场面似乎并没有充分展开，而由于新的人物出场中断了；这就使得人物关系的发展变化并不是一贯到底，而是此隐彼现、时断时续，却又相互影响着、交错着向前推进。

当然，在有些剧本中，从一个场面到另一个场面的转换，还可以找到更为复杂得多的例证。比如，有些剧本中场面的转换，完全打破了时间、空间的"统一"，彼此的联系也更为复杂。对此，我们在后面还要详谈。

场面的转换愈是显得朴素自然，观众看戏时愈容易忽视场面。其实，一场（一幕）戏究竟有多少场面，场面和场面之间

的关系，对观众也许根本就没有多大意义。可是，对于剧作者说来，却不能忽视这个重要的问题。如果剧作者拿起笔来，信马由缰，随波逐流，对场面不加选择，不分主次，不注意对重要场面的开掘，也不重视场面的联接，剧本必定失败。因为，这些问题，都直接关系到剧作的戏剧性。

2. 要慎重选择

戏剧被称为“选择的艺术”。

其实，在浩繁的生活素材中进行取舍，这是创作任何文学作品都必须经历的过程。当然，由于舞台条件的限制，剧作家对生活素材的取舍，包括人物的选择、场景的选择、事件的选择、动作的选择等等，都显得格外重要。

剧作家的选择可能开始于人物，也可能开始于事件，但是，在动笔之前，他必须面对场面的选择。

如果剧作家的选择是从人物开始的，他的想象力会把人物送进各种各样的场合，让他（或她）和别的人物发生各种各样的交往；那么，究竟把哪些场面写到剧本中去呢？如果剧作家的选择是从事件开始的，这个事件的过程也会引出一系列场面供他选择，他的想象力还可以补充很多。材料愈丰富，想象力愈活跃，取舍的范围愈广泛，选择的工作也就愈加困难。

当然应该选择那些有戏可看的场面！可是，正如我们一再说过的那样，由于人们的美学观点、艺术趣味不同，对“戏”为何物的理解并不一致。甚至可以说，有些剧作者正是由于迷恋某些场面表面的、肤浅的戏剧性，而使创作步入歧途。

人们在谈论戏剧性时，往往强调把它和“场面性”区分开来。可是，如果我们搞不清什么样的场面才具有真正的戏剧性，

这样的区分就毫无意义。不过，我们不忙于作理论上的说明，还是从实践中去寻找答案吧!

在谈到戏剧冲突、戏剧悬念的问题时，我们都从不同的角度讨论对战争题材、政治斗争题材的处理，在这里，可以从场面选择的角度继续讨论这些问题。

要写历史上某个著名的战役，那些硝烟弥漫、你死我活的战斗场面是够惊心动魄的！有些初学写戏的作者，过于热衷这类场面的规模宏伟、红火热闹，让它们充斥各场、各幕，舞台上挤满了不知名的角色；而为了给这些场面作好准备，又需要用很多过场交代战斗的酝酿、进展过程。结果是，舞台有限的时间、空间被交代性的过场占去了，应该着力塑造的人物被大量的不知名的角色淹没了，真正的戏剧性不见了。然而，我们却可以看到与此相反的却是成功的剧作。这些剧本，写的也是战争题材，剧作者既不热衷于向我们交代战役的过程，也不希冀靠这类规模宏大、惊心动魄的战斗场面去征服观众。他们抓住战斗之前的时机，或者在战役进行之间，从容不迫地展开微妙复杂的人物关系，精细入微地刻划自己的人物。这些戏并不靠宏伟、热闹的大场面取胜，却能引人入胜，感人倍深。京剧《战洪州》的编剧并没有死盯在“战”字上选择场面，全剧最有光彩的，并不是穆桂英刀劈白天佐的激战场面，而在于寇准劝穆桂英挂帅出征，穆桂英挥泪责宗保等等地方。京剧《杨门女将》写的是另一场边关之战，这一仗的胜负直接关系到杨门的命运，也关系着宋室的安危。可是，对大多数观众说来，全剧最有吸引力的地方，也不是最后的开打，而是“寿堂”、“比武”、“探谷”几场中那些展开人物关系、揭示人物内心世界的场面。京剧《群英会》写的是一场著名的战役，交战双方陈兵二十五万，出动战船无数，要从中选择激动人心的战斗场面并不困难。然而，在这出戏里，这类场面不多，也不是最有戏剧性的地方。象“蒋干盗书”、“草船

借箭”等等场面，虽然并不宏伟、热闹，却由于精细入微的性格刻划获得极高的声誉。

要写某种政治斗争的题材，那些针锋相对、唇枪舌剑的斗争场面，对剧作者似乎是很有吸引力的。在很多同类题材的剧作中，这种场面不是接连出现吗！在舞台上，从一场到另一场，斗争双方一次又一次地争吵辩论，从会上到会下，从国内形势、政治路线、方针政策到处世哲学，无所不争。可是，效果呢？剧作者以为最有戏的场面，观众却觉得无戏可看。有人说，政治斗争难写；也有人说，观众对这类题材看够了。“难写”是相对的，“看够了”却怕未必。《潘杨讼》、《赵氏孤儿》写的都是政治斗争题材，话剧《屈原》写的也是一场政治斗争，观众对这些戏似乎并没有看够。“难写”，难在何处？“各家都有一本难念的经”，不好一语概之。我觉得，对很多作者说来，关键问题首先是要善于选择。近几年来，写政治斗争题材的戏愈来愈多，有失败的，也有比较成功的。特别值得注意的是，有些作者已经从“三突出”、“三陪衬”这类谬论中解放出来，也不相信诸如必须“把英雄人物放在风口浪尖”、必须让斗争双方“正面交锋”之类的论调了；因而，在“选择”上敢于开辟新路。我们看到，就在那些比较成功的剧本中，真正出戏的地方往往也不在于对立双方激烈的正面论战；真正感人肺腑的戏剧性，常常来自那些展示独特的人物关系和深入人物内心世界的场面。

面对工农业建设的题材，在有些作者的眼前，很容易出现工地塌方、巷道遇险、机器遭破坏、水库决堤之类的场面。这些，对初学写戏的作者，似乎都有吸引力。工地塌方、巷道遇险本身就够惊人的了，再加上群众生命受到威胁，英雄人物挺身解救，这还不是戏上加戏？机器遭破坏，水库决堤，也不乏吸引力；再加上阶级敌人暗中破坏于前，英雄人物明察秋毫于后，称得上是双倍的惊险！可是，熟知戏剧规律的人却会劝告作者：丢掉这

些！这些场面，在过去的舞台上不是见得太多了吗！不同的作者，你在天南，我在海北，彼此互不相知，音讯不通，写出戏来，却象周瑜和诸葛亮同时亮开手掌——“英雄所见略同”。有谁会对第一千零一个同样的场面发生兴趣呢？

写战争题材却不要写战斗场面吗？写政治斗争能够避开双方正面论战吗？工地塌方、水库决堤之类的场面从此不能再写了吗？结论并不是这样绝对。或许，对某些剧本说来，那些战斗场面、正面论战的场面、发生事故的场面都是必要的，如果处理得好，也可以别开生面。但我却认为，剧作者“选择”的基点不应放在这里。要真实地再现某一战役的规模，电影要比话剧方便得多。我们在看彩色宽银幕影片《斯特凡大公》时，会被那些战争场面的宏伟、真切所吸引；可是，有哪一位话剧导演可以在舞台上取得同样的效果呢？值得注意的是，有些影片的编导，也并不热衷于再现某一战役的规模，而是把战火纷飞的场面推向背景，在银幕上着重展现主人公的离、合、悲、欢。根据长篇小说《桐柏英雄》改编的故事片《小花》，就是一个成功的例子。在这部影片的拍摄过程中，编导者有意识地删掉了不少阵前拼杀的场面，在三个人物的关系及各自的命运中选择了一系列场面，这些场面不仅充满了生活情趣，更具有强烈的戏剧性。结果，不仅为充分发挥电影艺术的特性提供了条件，也使观众耳目一新。拉萨尔在历史剧《弗兰茨·冯·济金根》中，曾经热衷于让剧中人物进行政治性的论战，恩格斯称赞这些论争本身，说：“我很高兴在这些辩论中又看到了您曾经在陪审法庭和民众大会上表现出来的老练的雄辩才能”；可是，他却劝告拉萨尔修改这些场面，“要使那些论证性的辩论逐渐成为不必要的东西”，他甚至说：“当然，思想内容必然因此受损失，但是这是不可避免的。”恩格斯认为，只有这样，这个剧本才能够变成一个可以上演的

"舞台剧"。① 我们只要读一读剧本中那些接二连三的长篇论争，就会同意恩格斯的正确劝告；因为，在那些场面中，拉萨尔的雄辩才能并没有给剧本带来引人的戏剧力量，只是使那些场面沉闷得要命。其实，要通过论战表明政治斗争的是非曲直，并不是话剧的任务。一篇数千字的论文，只要论点精辟、逻辑严密，最好再加上文字生动，总可以使读者坚持读完；可是，如果作家要把论文的内容变成剧本的场面，一般的观众却难于欣赏。

那么，剧作家"选择"的基点应该放在哪里呢？答案还是那两个字："写人"。也就是说，应该选择什么场面，首先要考虑能不能充分展示你的人物性格，能不能吸引观众深入人物的内心世界。

这个原则也许是人所尽知的。可是，正如前面所说，剧作者在构思过程中一旦被别的东西所吸引，就会有意无意地丢掉这个原则。对于有些初学写戏的作者说来，前面提到的那些东西，往往要比"写人"更有吸引力。不仅如此，剧作者在选择的时候，不可避免地会遇到很多矛盾。比如，假使你的选择是从事件开始的，这个事件则会要求你详细地、全面地再现它的过程。一出戏的时间、空间是有限的，你只能在有限的时间、空间中安排场面；这样，你会感到，要满足事件自身的要求，舞台可能提供的场面往往是不够用的。事件发展进程中的几个段落，把几场戏的中心场面占去了；接着，从这个段落发展到下一个段落，又需要有不少过渡性的场面；这些不可少的场面，都要求你的人物出场完成既定的任务。如此一来，人物虽然在各种场面中一再出现，却成了交代事件过程的工具，哪里还来得及向性格的深度、广度开掘！你要着力于充分展示人物的性格吗？复杂的性格要求在错

① 参见恩格斯：《致斐·拉萨尔》，引自《马克思恩格斯选集》第4卷，人民出版社1966年版，第343页。

综复杂的人物关系中得到展现，而错综复杂的人物关系都要求占有一定的场面；遗憾的是，这样一来，事件发展进程中的某些环节，就只有推到幕后去了。要有所得，必有所失。我们看到，不少初学写戏的作者，在权衡得失的时候，常常走上了第一条路，全力去满足事件本身的要求，而牺牲了人物性格的要求。可是，有些经验丰富的作家却宁愿走第二条路—— 一条通向成功的正路。

在老舍的三幕话剧《茶馆》中，有名有姓的人物就有四十多个，时间跨度近五十年。作家把这些人物集合在一个茶馆里，通过他们的生活变迁反映三个历史时期的社会变迁。这四十多个人物各自的生活变迁，都有事件可供选择。老舍自己说过："有人认为此剧的故事性不强，并且建议，用康顺子的遭遇和康大力的参加革命为主，去发展剧情，可以比我写的更象戏剧。"① 其实，剧中其他人物的生活变迁，也可以构成贯串全剧的主要事件。老舍没有接受这种建议。他风趣地说："抱住一个事件去发展，恐怕茶馆不等被人霸占就已跨台了。"②老舍没有被类似的事件所迷惑，他在剧本中着力于写人。全剧三幕，第一幕中，都有众多人物集合到这座茶馆里来，他们或者相互倾诉心声，或者不断发生纠葛，从而构成了一个接一个戏剧的场面，人物性格在大大小小的场面中显露光彩，这大大小小的场面又合成了一个时代的断面。这里没有贯串全剧的主要事件，作家却避免了对事件过程的叙述交代，集中全力从容地刻划他的人物；这里没有煞费苦心造成一个贯串到底的总悬念，作家却可以用几个主要人物的生活变迁和相互关系贯串全剧，从中找到一个又一个"纽结"，全剧仍不乏引人的戏剧性。试想，如果按照那种建议去修改这个剧

①② 见老舍：《答复有关〈茶馆〉的几个问题》，引自《老舍剧作选》，人民文学出版社 1959 年版，第 367 页。

本，康顺子由于家贫被卖，需要交代前因；她被卖到庞太监家受尽欺凌侮辱的生活遭遇，她和康大力相依为命的母子关系，庞太监叔侄之间的丑恶关系，都需要叙述交代；康大力参加革命的事件更要写清前因后果……这样，发生在茶馆里的许多场面必然给挤掉了，事件发展的重要段落，也必然要求冲破茶馆的限制，许多人物也就失去容身之地了。照此修改，那将是另一出完全不同的戏。当然，按照这种建议，并非不能写成剧本，我们也没有必要去全面评价各自的得失。问题在于，为什么有人竟然对《茶馆》的作家提出这样的建议呢？为什么竟然认为照此修改才“更象戏剧”呢？这不正好说明，“事件”比“人物性格”的吸引要大得多吗！这也恰恰证明，我们一次又一次地强调“写人”，并不是无的放矢。

话剧《霓虹灯下的哨兵》中有一个贯串全剧的事件：暗藏的阶级敌人破坏游园会。如果我们一定要作家着眼于这个事件去选择场面，那会出现什么情况呢？破坏，反破坏——破坏，反破坏——破坏，反破坏……得到的将是一系列如此这般的场面；可是，剧本第三场、第四场、第五场、第七场中现有那些展开人物关系、揭示人物性格的场面，怕是都没有容身之地了。得失相比，孰重孰轻？这是不难看出的。

3. 明场和暗场

场面的选择，还包含着这样的含意：剧作者在舞台上有限的时、空之中把什么东西直接展现在观众面前，又把什么东西放在后台？

这是明场戏和暗场戏的选择。

明场戏和暗场戏的选择，是受舞台法则制约的。

中国戏曲舞台有特殊的法则。它的时间、空间的转换都很自由，这就形成了独特的结构方法。很多传统的戏曲剧目，大都不用大幕的启闭限定舞台时间、空间的转换，而是采用连贯的结构方法，把重点场次和一些过场戏交错起来，一气呵成，用过场戏介绍环境，渲染气氛，交待事件发展进程中的某些环节，在重点场次着力展开冲突，刻划人物。这样，需要作为暗场处理的场面就很少了。但是，尽管如此，仍然不能完全排斥暗场戏。

话剧艺术的舞台法则，使剧作家选择场面要受舞台时间，空间的严格限制，就必须把很多东西推向暗场。因此，话剧作家对明场戏和暗场戏的选择就更为重要。

一出戏的情节可能是单线发展的，也可能有几条线交错发展。无论是哪一种，要把情节的全部过程展示在舞台上，都是困难的。如果剧作家处理的是交错发展的复杂情节。舞台上的容量有限，常常是顾此失彼，明场戏更不好安排。其实，把情节发展的全过程都展现在舞台上，不仅有困难，也没有必要。对于剧作家说来，舞台上的时间、空间虽然有限，舞台之外的时间、空间却可以补充利用。只要善于对明场戏、暗场戏合理布局，正确解决二者的关系，不仅可以把情节发展的复杂线索表现清楚，还可以大大增加剧本的容量。

选择明场戏的权力在于剧作家，但选择的自由却不是无限的，因为他必须尊重观众的兴趣。假如有两个同时发生的场面供作家选择，作家当然可以任选其一作为明场，让出场人物把同时发生的另一个场面介绍给观众；可是，如果观众对暗场戏的兴趣大大超过对明场戏的兴趣，作家的选择就失败了。在一出戏里，幕与幕之间，场与场之间，都不是空白，作家似乎也有充分的权力把许多东西放在这里；可是，如果你在一幕（或一场）的结尾处预示某一人物（特别是主要人物）的性格即将发生巨大变化，在下一幕（或下一场）的开端，又告诉观众，这个变化在

"幕间"（或"场间"）已经完成了，观众决不赞成你的选择。有些剧作者，往往在这些方面和观众发生矛盾。

观众要求看"戏"，要求剧作家把最有戏剧性的场面放在明场，这个要求当然是合理的。然而，剧作家要满足观众的这种合理要求，却会遇到种种复杂的情况。

首先，并不是任何有"戏"的场面都可以搬上舞台。在古希腊悲剧中，死、自杀等等场面，都不能搬上舞台作明场处理，只能由报信人叙述。选择明场戏的这条原则，早就被打破了。可是，在今天选择明场戏的自由仍然不是无限的。在《白蛇传》中，许仙在端阳节要白素贞喝下雄黄酒，她力辞不能，只有喝下去，结果现了原形，吓病了许仙。在很多剧本中对这个"现形"的场面，都是暗场处理的。有的剧本，为了追求表面的效果，用幻灯打出一条巨蛇的形象，曾经遭到非议。理由是，这样处理损害了白蛇的形象。如果有一位剧作者竟然把这个场面推到明场，理所当然地要受到责难。在《大风歌》中的第七场，吕后派侯封到永巷天井，对被囚的戚夫人施以酷刑。施刑的场面当然不能作明场处理。在第十场，刘盈要见戚夫人，吕后派人带他去见。刘盈目睹到"人彘"的场面，也是暗场处理的。在这里，刘盈和两个宫女见到"人彘"后"惊怖万状"的表情和几句台词，对观众的刺激已经够强烈了。假使把那个场面推到明场，观众是不会同意的。这些极端的例子说明，人们根据美学的原则，反对在舞台上的表现那些恐怖、淫秽的场面，是正确的。除此之外，由于舞台条件的限制，对于某些有"戏"的场面，也难于作明场处理。话剧《关汉卿》的第六场，《窦娥冤》正在演出，在观众席上坐着各种各样的人物，对这出戏的演出有着截然不同的反映，他们的反映不仅关系着这出戏能否继续上演，也关系到关汉卿、朱帘秀等人的命运。电影的编导者当然可以把王著、郝祯、

阿合马、伯颜夫人和老太太等人的反映，通通搬上银幕，构成一系列生动的画面。话剧却没有这种方便。田汉考虑到话剧舞台的限制，把在观众席发生的事情完全放在暗场，而选入明场的却是剧场的后台，通过出场人物把发生在观众席的事情逐步交代出来。当然，由于舞台设备的现代化，在过去难于明场处理的场面，今天也可能搬上舞台了；象上述这些发生在观众席中的场面，也不是完全不能选入明场的。话剧剧本《3：0》的第四场，写的是一场足球赛进行当中的事情，明场主要选择的是球场旁边教练员和替补队员的坐位，同时，又用两束聚光灯照出左、右在看台上两组观众对球赛的不同反应。无疑，在灯光条件较好的剧场里，导演把这样的场面搬上舞台，是并不困难的。即使如此，新的舞台设备只是扩大了剧作家选择自由，这种自由也不可能是无限的。

其次，正是由于剧作家总是把有“可写的场面选入明场，他们对明场戏的选择，就要受各自的美学观、戏剧观的支配。也就是说，由于剧作家们对“戏剧性”有着不同的理解，他们对明场戏的选择，当然是不同的。希腊悲剧把人物的死、自杀等等场面一律暗场处理，正是由当时的美学观点决定的。布莱希特的《伽俐略传》第十三场，也是一例。这一场，写的是主人公一生中的关键时刻——他在宗教裁判所的刑具面前，放弃了自己的学说。这个场面内在的、外在的斗争都很激烈，当然是有戏可写的。从体现主题的角度来说，它也有很大潜力。剧作家如果把这个场面推向前台，是无可厚非的。布莱希特却出乎我们的意料，毅然把这个富有戏剧性的场面放在暗场，而在前台表现伽俐略的学生、女儿听到他宣读“悔过书”时不同的反映。我认为，剧本中选取的这个明场戏虽然也很引人，但它的效果却不象正面写裁判所里的斗争那样强烈。布莱希特深知这一点。他表示说：

"有趣的不是伽俐略的内心冲突，而是他的行为所引起的社会作用。"① 这也就是说，他的选择是慎重的，他权衡了利弊得失之后，才做出这样的决定。在这里，选择场面的不同标准，取决于作家的美学观、戏剧观；同时，这样选择场面，也正是构成他的独特风格的因素之一。我们赞赏布莱希特这种别开生面的选择、处理场面。可是，如果有人认为只有这样处理场面才是高明的，我们却不能同意。

前面在谈到戏剧情境的问题时，已经指出戏剧创作的一条原则：一般不应该把"戏剧性"寄托于表现事件的进程方面，而是应该更重视人物关系的作用。在本章第二节，我们又强调指出，选择场面的基点应该是"写人"。其实，这正是涉及到现实主义美学观和戏剧观的一个重要问题。对此，我还想补充说明一个与此有关的问题：戏剧艺术的基点究竟是"叙事"还是"树人"？或者说，"叙事"——"叙述事件"，究竟是不是戏剧艺术的基本要求？这个问题直接关系到明场戏与暗场戏的选择与处理。

有人把戏剧（剧本）归入"叙事类"文学。其实，这是不科学的。剧本乃是继抒情诗、史诗之后出现的第三种文学体裁。所谓"叙事"文学，一般是指史诗——小说。戏剧，既不同于抒情诗（对此，后面还要谈到），也不同于叙事文学。别林斯基说过："尽管在戏剧中，也象在叙事诗中一样，有着事件，但戏剧与叙事诗在本质上是南辕北辙的。"② 亚里斯多德早已指出，两者的重要区别之一是：史诗的表达方式是"叙述法"，而戏剧则是用"动作"来表达。也就是说，在叙事文学中表现事件的

① 转引自《布莱希特的〈伽俐略传〉及其戏剧观》，载《戏剧艺术》，1979年第2期。

② 参见《别林斯基选集》第3卷，上海译文出版社1980年版，第14页。

基本方式是用语言（文字）去叙述事件；而在剧本中则是以直观动作为基本手段。“叙事”的审美特性是：被叙述的事件无论发生在什么时候，都将成为已经发生过的东西；而用动作直观再现事件，则使一切事件都成为在观众面前正在发生着的。对此，我不想赘述。我所以把戏剧与小说的这种区别与明场戏、暗场戏的选择和处理联系起来，原因正在于：如果我们真正认为它们是“南辕北辙”的，就不能把“叙事”作为选择与处理明场戏、暗场戏的出发点。“人是戏剧的主人公”——别林斯基的这句名言，正是现实主义美学观与戏剧观的集中表现。如果我们承认这句话是正确的，那么，就不应该仅仅把它作为一个抽象的口号，而是需要将它落实到场面中去，把明场戏都用来集中笔力“树人”。如果不是这样，而是把明场戏作为叙述事件的场所，那么，这位“主人公”就会被挤到“暗场”，“戏剧的主人公”也就变成了事件。我们所提到的那种“报导式结构方法”的剧本，其重要表现正是用明场叙事。由此造成的弊病，前面已经反复说明过了。值得注意的是，近几年来，人们在为话剧艺术寻找出路的时候，有人或者主张直接向戏曲艺术求助，或者寄希望于发展布莱希特式的“叙述体戏剧”。不同的主张，开出的是同一张药方：话剧应该加强“叙事”成份。这里仍然不准备全面讨论布莱希特的戏剧观。但是，仅就前面已经提到的《伽俐略传》那个场面的处理就可以看出，这位艺术家如果要在明场“叙事”的话，他决不会把那个重大事件推到暗场去。这个例证是值得深思的。至于中国戏曲艺术，大多数剧本中确实都有一些叙事的明场戏，但也大都是一些“过场”。戏曲剧作家用“过场”交代事件的发展过程，正是为了集中笔墨在重点场面中展开人物关系，并在复杂、微妙的人物关系中刻划人物的性格、揭示人物的内心。《群英会》、《杨门女将》、《战洪州》等都是如此。

其三，明场、暗场的选择，还取决于剧作的主题。我们看

到，在《罗密欧与朱丽叶》中，莎士比亚把男女主人公相会谈情的场面一再推向前台，写得淋漓尽致，诗情洋溢；可是，这位作家在《哈姆莱特》中，却把主人公和奥菲利娅谈情的场面推向后场，只通过奥菲利娅向父亲的陈述交代出来，他们在明场的第一次相会，已是最后决裂的时刻。两出戏不同的处理方式，原因在于各自的主题不同。

剧作家由于上述种种原因，对明场戏和暗场戏作了选择，还必须正确解决两者的关系，在着力写明场戏的同时，对暗场戏作适当的交代。

话剧《霓虹灯下的哨兵》，无论是对明场戏的选择，还是对明场、暗场关系的处理，都提供了有益的经验，值得我们认真研究。

这出戏情节线索错综复杂，要在每一场都把几条情节线的发展放在明场处理，是不可能的。我们看到，在第一场，上海刚刚解放，公开的敌人隐蔽下来，连队接受了守卫南京路的新任务。第二场，敌人的破坏集中指向游园会，围绕敌我斗争的焦点，连队内部的各种矛盾开始显露出来。到第三场，作家面对“选择”的课题。应该说，戏发展到这里，围绕游园会而展开的破坏与反破坏的斗争选择以后几场戏的场面，对作家是有吸引力的。可是，他们没有走这条路。正象作者所说：“在修改过程中，我们避开了反特戏的惊险样式，把主要矛盾‘虚’处理，把次要矛盾‘实’处理。把反特的情节推到后边，使其忽隐忽现；把内部矛盾放在前面，使其鲜明突出，以此来着意刻划人物，突出形象。”① 围绕游园会而展开的敌我斗争是情节的主线，却把它推向暗场，是“虚写”；几组人民内部的思想矛盾是情节的副线，却把它放在明场，是“实写”。把暗场戏称之为“虚写”，是恰

① 沈西蒙等：《〈霓虹灯下的哨兵〉创作回顾》，载《戏剧艺术》，1979年第2期。

当的。在戏剧中，“实写”，指的是在舞台直接对观众展现的东西，这是戏剧内容的主体部分，却不是它的全部；“虚写”，指的则是在“后场”和“幕间”发生的事情，它们虽然不是直接展现在观众面前，却必须让观众清楚地感受到。剧作者对“实写”要全力以赴，对“虚写”也不能忽视。我们确实看到，《霓虹灯下的哨兵》的作者，没有让敌我斗争占据大部分场面，而是把舞台用来展现夫妻之间、战友之间、同志之间、同学之间、母女之间的各种矛盾纠葛；他们虽然放弃了那些可以造成“惊险”效果的场面，却抓住了充分展示人物性格的时机；他们对明场戏深入开掘，精雕细琢，对暗场戏也交代得清清楚楚。作家对明场、暗场的选择，很有胆略；对“虚”、“实”关系的处理，颇见工力。可以说，大实大虚、虚实结合，正是这个剧本的一个重要特色。

我们只看看第三场的虚实处理：

在第二场，暗藏的敌人已经把破坏的目标集中在游园会，为此，他们一面通过曲曼丽腐蚀陈喜，一面又把阴谋指向童阿男。到第三场，针对童阿男的阴谋在发展着——这是情节主线的一个重要环节。可是，作家却没有把敌人的活动推向明场；他们在前台集中展现连队内部错综复杂的矛盾纠葛，写成了一系列富有戏剧性的场面。当然，这些场面远不象敌我斗争那样惊险、紧张；可是，那些建立在人物性格基础上的矛盾冲突，却饱含着内在的激情，寄寓着深刻的思想，使这场戏成为全剧的精华。事实上，就在这些矛盾纠葛发展的时候，老七、老开的破坏活动也在进行着。剧作者一面集中笔力对明场戏深入开掘，一面又通过阿香出场，把敌人在后场的活动带到前场：当陈喜和赵大大的冲突正在展开的时候，院子里传来敲门声，赵大大闻声出来，见到阿香；阿香要赵大大转告阿男不要回家，又把钱还给他，说“用不着了”。在第二场，阿香曾告诉赵大大，她家借了一笔印子钱，当

天期满，有人逼她还债，赵大大才把自己的一点积蓄给了阿香。现在，阿香却说这笔钱用不着了，连耿直的赵大大也发现情况必有变化，便向她询问根由。这个插入的场面是由第二场延续下来的，我们从阿香的话语中可以感受到老开、老七的阴谋已经在进行了。可是，如果让阿香在这里把全部隐情合盘托出，戏的重点就转了方向，后面的几个精彩场面就无法展开了。作者适可而止，让陈喜打断了阿香和赵大大的谈话。于是，阿香请赵大大出去一下，再面谈一切。赵大大跟着阿香走了，明场戏继续进行下去。在这里，阿香的出场，把第二场已经展开的情节主线带上明场，起着“承前”的作用；阿香的谈话适时中断，既给明场戏让路，又给第五场、第六场的戏造成有力的悬念，达到“启后”的效果。

在有些剧本中，明场戏和暗场戏的关系，要比《霓虹灯下的哨兵》复杂得多。话剧《普拉东·克列契特》（考涅楚克著，梁彦译，人民文学出版社一九五五年出版）的第三幕第一场，对主人公抢救人民委员的场面的处理，是一个成功的例证。这个场面的情境是尖锐的。在此以前，主人公普拉东曾经为莉达的父亲施行胃癌手术，为了从死亡中夺回这位老人的生命，他竭尽了全力，做完手术，待病人情况好转时才离开医院。可是，两个小时以后，病人因心脏衰弱死去了。普拉东并不知道病人已经死去，他还准备在第二天施行最后的手术。在第二幕第二场，普拉东向莉达倾诉了爱情，莉达也表示等父亲一恢复健康就和他结婚。就在这时，莉达原来的未婚夫、医院院长阿尔卡吉告诉她父亲死去的消息，并当面诬蔑普拉东不等病人亲属同意就施行手术，只是为了做一次“外科试验”。莉达在极度悲伤中，听信了挑拨者的中伤，拒绝普拉东的解释，丢下他跟着阿尔卡吉走了。普拉东受了这样的打击，精神不支，浑身发抖。在这种情况下，市委书记通知他，马上去抢救重伤的人民委员。施行这种外科大

手术，需要高度镇静；可是，普拉东却担心自己“拿不住手术刀”。尽管如此，由于情况急迫，在母亲的鼓励下，他还是接受了任务。于是，戏进入了第三幕第一场。怎样处理这个重要的场面呢？如果把它放在幕间处理，在开场后把手术经过交代出来，不仅会使第二幕结尾时造成的悬念落空，也会大大削弱它应有的戏剧性。如果把它放在明场，虽然可以满足观众的期待，也可以正面表现主人公抑制内心痛苦施行复杂手术的精神状态；可是，这类长时间施行手术的场面在舞台上很难处理，对其他人物的反应也不能充分表现。我们看到，剧作家为这一场选择的场景是医院的一个外间，这就必须把施行手术的场面推到暗场。幕启之后，手术的准备工作已经完毕，医院党委书记和医生、卫生员在谈论人民委员的伤势。接着，阿尔卡吉和莉达出场，前者故意制造舆论，准备在手术失败时继续打击普拉东；莉达催促运走父亲的遗体，在等待时，卫生员对她解释她父亲的死因。在紧急气氛中，普拉东跟着市委书记出场，阿尔卡吉告诉市委书记：“应该警告克列契特，要他以头来担保人民委员的生命”，市委书记严厉制止了他；普拉东在走进手术室之前说：“动手术时我请求谁也别进来”，之后，沉重地走进手术室，门关上了，一次扣人心弦的抢救手术在暗场开始了。尖锐复杂的情境加上气氛的渲染，使观众的期待集中于幕后的场面，而这个场面需要进行较长的时间。剧作家当然不能让观众静坐等待手术的结果，他必须在明场安排必要的场面，既能“填补”这段时间，又不使剧情中断，而且还能满足观众的期待。这最后一点，是很重要的。问题在于，观众在这里真正期待的是什么呢？手术结果当然是悬念中的一种因素，但并不是主要的因素。通观全剧，剧作家在此以前曾经选择两个事件：其一，是普拉东和莉达对新建医院设计图的争论；其二，是莉达父亲的手术。在处理这两个事件时，剧本都着力于展开普拉东、莉达和阿尔卡吉之间的关系，在人物关系中展

现不同的性格。在第二幕的结尾，三个人物的关系发生重大转折，莉达刚刚和普拉东消除了隔阂，相互倾吐了爱情，又由于阿尔卡吉的挑拨发生了更严重的矛盾。在这时，剧作家又引出了第三个事件：抢救人民委员。这个事件和三个人物的关系是紧密联系着的，观众不仅期待看到手术的结果，还期待看到三个人物的关系会发生什么新的变化。在这里，剧作家仍然是把事件本身推向暗场，在明场着力展示三个人物关系的发展变化。在手术进行当中，明场戏正是按照这个原则选定的。当普拉东进入手术室之后，在明场安排的第一个场面是：阿尔卡吉要走进手术室，市委书记贝列斯特制止了他，并严厉地对他说："你还得答复我，谁使克列契特陷入这种情况的。咱们明天再谈！"阿尔卡吉走了。接下去，明场戏转向了莉达和普拉东的关系：

党委书记　这是怎么回事？

贝列斯特　克列契特不愿意来。

党委书记　怎么？

贝列斯特　我看到他的时候，他的情况是这样，你知道，他全身都在发抖。

党委书记　那怎么办呢？在这种战斗中最需要的是镇静。

贝列斯特　我们希望有好的结果吧……我相信克列契特。他年青，有修养，有天才……我信任他。（看见莉达）莉达，你也在这儿吗？

莉　　达　在这儿，我在这儿，贝列斯特同志，是因为也相信过克列契特同志，比您相信得更厉害，可是现在由于他的手术，我来运父亲的遗体了……

〔长时间的沉默，只听见雨点淅沥声。

赫力斯金娜　可是，您知道，各种各样的情况都可能

发生……

这位老卫生员对在场的人讲了她在战争年代里抢救一位人民委员的故事，这段台词叙述的故事，似乎和剧中的情节是游离的。其实不然。剧作家安排这段很长的叙述性台词，不仅仅是为了填补时间的空白，而且，有助于改变莉达对外科医生的看法，为后面的戏作了准备。故事刚刚讲完，通向手术室的门打开了，护士奥丽亚和医生助手瓦丽亚先后出场，把暗场抢救手术的紧张气氛带入前场。正当明场的气氛升到顶点时，普拉东结束了手术，进入明场：

贝列斯特　（惊慌不安地）克列契特同志，您带来的是什么消息？

普 拉 东　（慢慢地摘下口罩，环视大家一周）人民委员的生命得救了。

〔大家一起向楼上涌去。赫力斯金娜·阿尔希包芙娜在门口把他们拉住。只有莉达一个人坐着未动。克列契特站住，慢慢地脱下橡皮手套，望着莉达，摇晃了一下，渐渐地晕倒在楼梯上一根柱子旁边。

莉　　达　普拉东！（向他扑去）普拉东！（抬起他的头）那边是谁，快点来！（解开他的领子）普拉东……快点来人呀！……

贝列斯特　克列契特同志，我向您致敬。

莉　　达　快点！

〔大家围上了普拉东。

……

手术成功了，阿尔卡吉的面目充分暴露了，莉达和普拉东的关系

有了转机……三个人物的结局如何呢？让我们期待着在最后一场看到分晓吧！

4. 在大幕闭上的时候……

所谓"暗场戏"，包含着两个含义：一是指在明场戏进行当中发生的那些场面，剧作家只是由于舞台空间的限制和出于戏剧性的要求，将它们放在幕后处理；二是指发生在幕（场）间的事件和场面。对于前者，我们已经作了较详细的说明。在前面提到的例证中，如《关汉卿》的第六场，舞台上演出《窦娥冤》的情况及观众席里的反应，象《普拉东·克列契特》中主人公为人民委员作手术的场面，都属于此类暗场戏。这里再谈谈后者。

幕（场）间戏也可以说是暗场戏，狄德罗称之为"幕间歇"。他在谈到这种暗场戏时指出：

> 所谓幕间歇就是这一幕和下一幕相隔的一段时间。这段时间可长可短；但是，既然剧情毫未中止，那么，当活动在舞台上停止的时候，必须使它在幕后继续进行。毫无休息，毫无停顿。假使当人物重新出场时，剧情并未比他们下场时有所进展，那么，他们不是都休息了，就是被不相干的事情分了心，这两种假定情况即使不违反真实性，至少也与兴趣相左。[1]

这段话的意思是说，幕（场）间的空隙不应该是剧中人物生活

① 引自《文艺理论译丛》，1958年第2期，第122页。

的空白，它应该有一定的内容；而且，剧作家应该把剧中人物在幕（场）间的生活内容作为总体结构的一个组成部分，决不能忽视这个环节。

我们所以把幕（场）间戏称之为“暗场戏”，首先是因为这里确实有戏。这是不说自明的。没有幕间与场间的独幕戏，当然是没有幕间戏的。极少数多幕（场）剧虽然也有幕间歇，但却没有幕间戏，象英国剧作家普里斯特利的三幕话剧《罪恶之家》(又译为《探长来访》)[①]，意大利剧作的“大型”剧本《六个寻找作者的剧中人》[②]，澳大利亚当代剧作家威廉逊的两幕话剧《要是你明天死了怎么办?》[③] 等等，都属于此类。它们都象是大型的独幕剧，其中虽然也有幕间歇，但或者只是为了让观众休息，或者把落幕作为戏的内容，幕与幕之间的动作是持续进行的。这只是个别的例证。在绝大多数剧作中，分幕（场）乃是处理时间和空间的一种戏剧形式。在古希腊戏剧中，由于没有大幕，只是用人物下场、上场的方式来区分场次，由“歌队”把场与场联接起来，并用合唱表现场间发生的事情。莎士比亚时代的戏剧演出，也没有大幕，大都也用人物下场、上场的方式区分场次；但是，在莎士比亚的剧作中，场与场之间的戏是很丰富的。古典主义戏剧提出“三一律”作为作家必须遵守的法规，明确规定每出戏的空间不能变换，动作发展的时间不能超过二十四小时。即使按这个规定，把动作发展的时间限定为二十四小时，那么，一出戏演出的实际时间如果是三小时，幕间的时间容量也是很大的。在此以后，“三一律”的法规被打破了。在一出戏中，剧情发展的时间可能是几天、几个月、几十年，而演出的

① 译本可见《世界文学》，1979 年第 6 期。
② 译本可见《外国戏剧》，1982 年第 4 期。
③ 译本可见《外国文学》，外语教学与研究出版社出版，1980 年第 4 期。

实际时间则仍然是三小时左右；这样，幕（场）与幕（场）之间的空隙虽然只有几十秒钟（或更多一些），但却要包容剧情发展的几天，几个月、十几年、几十年的时间流逝。最突出的例子是老舍的《茶馆》。其中，第一幕与第二幕之间的时间流逝是十多年，而第二幕与第三幕之间的时间跨度则是三十多年。由此可以看出，在绝大部分多幕（场）剧中，幕（场）间的时间跨度只是量的区别。在这中间，剧中人物度过的时间即使只有几个小时，它当然也不能是空白，而应该是包含着一定的具体内容：有些事件在这段时间内发生了，某些人物之间的关系在这段时间内发生了变化，每个人物都有一段或长或短的生活经历……剧作家要把这些生活内容直接展现出来，它们必定会形成一系列戏剧场面。然而，由于舞台空间与演出时间的限制以及其他种种原因，剧作家把它们放在幕（场）间去了。如果我们把剧中人物的生活命运看作是在时间的长河中持续发展的过程，那么，尽管剧作家把它分割成几个段落，那些被省略掉的部分也不能是毫无意义的。观众需要了解剧中人物在这段时间内是怎样生活的，他（或她）是怎样度过这段时间的；当他（或她）在一幕（场）出现的时候，观众就需要看到、感受到这段时间为他打上的烙印。

很多有实践经验、有才华的演员，非常重视角色在幕间歇的生活经历，他们凭籍剧本提供的东西和自己的想象，力求把这段时间的生活内容具体化，并以此为根据，确定其在下一场出场后的心理状态、外部形貌和行动的特征。在《茶馆》中扮演常四爷的郑榕在谈创造角色的体会时说过：在第一幕与第二幕之间的十多年里，“常四爷经历了牢狱的折磨和义和团的战斗，更加成熟了”，因此，他在第二幕的“基调应该是乐观的，他和王掌柜的见面和松二爷的相逢都是喜事。此时此地常四爷的‘硬’应该表现在豪情满怀上。撞见两个穿灰大褂的特务以后，应该表现

他的老练成熟，不应强调他的火气外露，他的生活经历告诉他：这些人算不了什么，但又不好轻易得罪他们，所以说话时骨子虽硬，却又不能让他们抓到把柄，这样才能看出这几十年的经历在他性格上引起的变化。”[①] 这位演员谈到的角色在幕间的生活经历，是在剧本的台词和提示中可以找到的，而且，他对这十几年间的生活经历及其给予人物性格的影响，也还谈得比较概括。从某些演员介绍自己创造角色的体会中，我们还可以看到，他们对角色在幕间的生活经历想象得十分具体，甚至把其出场前经历的场面都作出具体的规定。金山在《一个角色的创造》一书中，对其扮演的角色（万尼亚）在每一个幕间歇的经历都作了具体分析。比如，他在分析“第一幕与第二幕之间”的幕间戏时，详细说明万尼亚在一个月的时日里的具体经历，诸如他与谢列勃里雅科夫相处时的心理状态，他对叶莲娜的关系的发展变化以及由此而来的复杂的心绪……在剧本中，为第二幕规定的具体场景是“一间饭厅”，开幕后，谢列勃里雅科夫坐在圈椅上打盹，叶莲娜在陪伴着他；之后，索尼雅出场，两个女人侍候着他。这时，万尼亚出场，剧本中对他出场时的动作只有两句简短的提示：“沃伊尼茨基上。他穿着长睡衣，手里拿着一支蜡烛。”他出场后，也只有几句台词：“暴风雨就要来了。你们看，是吧！叶列娜和索尼雅，你们两个都睡去吧，我是来替换你们的。”由此可以看出，剧本中对这个人物在出场前的戏，并没有很具体的规定。金山凭籍艺术想象，沿着人物生活历程的线索，规定了人物在出场前刚刚经历的一个场面：

深夜，快一点钟了。外面刮风闪电，暴雨快要下降。屋内，孤灯伴着双影（我和阿斯特罗夫的），我们

① 引自《〈茶馆〉的舞台艺术》，中国戏剧出版社 1986 年版，第 236 页。

喝了两瓶酒，兴致倒也不坏。

贴列金提着他的合弦琴蹑手蹑脚地走了进来，坐在屋子的犄角，他默不作声地微笑着，好像很对不起谁的样子。……这是个可怜的无用的人，当然，他的存在比教授大人的存在，还多少有一点点人的价值，因为他无害于人且能帮人做一点点活计，此外他还具有一副令人怜悯的心肠；教授大人呢—— 一个多么善于蹂躏人的人面兽心的老生物啊。

已经半夜啦，客厅里还不闻动静。难道老头儿又要叫她熬过第三个通宵吗？……不行，我非得去看看不行，宁肯让我去守着这个活尸，决不能再让叶列娜受这种慢性的可怕的折磨。

我带着三分酒兴，借着烛光，走向客厅。[①]

演员具体而准确地把握住幕间的生活内容，才能使自己在下一幕出场时赋予角色以充实的心理内容，这就提醒剧作家，在写剧本时也必须重视对幕间戏的构思，为演员的再创造提供好的基础。

当然，即使剧作家把幕间戏构思得十分具体，也不一定把它直接写进剧本中去。因此，幕间戏也是属于“虚”写的范围。问题在于，他必须把人物在幕间的经历，在下一幕开幕之后通过各种方式向观众展现出来，使观众能够感受得到。在这方面，基本原则仍然是“虚”、“实”结合。至于展现的方式，当然是多种多样的。对此，不准备一一赘述。

值得注意的是，有些剧作者在创作实践中却往往忽视“幕间戏”这个重要环节。第一幕（场）结束了，当第二幕（场）开始的时候，尽管时间已经过了一天，一个月、甚至更长，但

① 参见金山：《一个角色的创造》，中国戏剧出版社1957年版，第51—52页。

是，人物在这段时间里似乎真的是“都休息了”，当他们重新出现在观众面前时，仍旧是原来的老样子。或者，某些缺少实践经验的剧作者能够把这段时间的生活内容构思得比较具体，在动手写戏时却不忍割舍，不肯把它们作为“虚”写的部分放在幕间，这样，又往往会造成场次过多，主次不分，使剧本显得过于冗长、繁琐。

其实，对于剧作家说来，在一幕（场）戏里的生活容量是有限的，而幕间的容量则可能是更大的。对明场戏和幕间的暗场戏合理布局，并能正确解决“虚”与“实”的辩证关系，同样可以扩大剧本的生活容量。

5. 一定要把戏写足

场面的选择是重要的。但对于初学写戏的作者说来，更重要、更困难的还在于开掘场面。如果剧作者有正确的艺术感觉，在选择场面的时候，路子是对头的，那只是有了一个良好的开端。或者由于生活积累不足，没有开掘场面的基础；或者在应该出戏的地方浅尝辄止；或者在开掘的时候，走错了方向……凡此，都足以使正确的选择付之东流。

一出大戏可能包容几十个、上百个场面，演出时间却只有三个小时；一个小戏的场面要少得多，但它演出的时间也要短得多。因此，要对每一个场面都深入开掘，这是根本不可能的，也是不应该的。戏剧是最简练的艺术，同时，也是最细腻的艺术。其实，各种文学作品都应该是简练和细腻的统一：该简的地方，一定要简；该细的地方，一定要细。长篇小说中，有时用几十字表现几年、几十年的时间流逝；有时用几千字、上万字的篇幅描写某个人物的片刻的心理活动。在银幕上，一个远镜头可以把千

军万马尽收画面，大特写却可以把观众的注意力全部集中在某个人物的两只眼睛、几个手指。有人认为，电影编剧应该有两只笔交替使用：用一只粗笔勾勒时代背景，交代过场，同时，用一只细笔对人物性格作精细入微的描绘。从话剧的场面处理来说，也应如此。剧作者在选择场面的时候，当然也包括对重点场面和一般的过渡性场面的选择，如果把重点场面和过渡场面同等对待，平均使用笔力，那当然是不行的。过渡场面，只要能够清楚明白，可以几笔带过，重点场面，则必须精雕细琢，力求把戏写足。

安排好的情境，是深入开掘场面的前提。情境和场面是分不开的。我们在前面已经说过，剧作家写一个剧本，要在开端部分为全剧矛盾冲突、人物关系的展开提供尖锐、具体的情境；而在矛盾冲突、人物关系展开的进程中，情境的各种因素也会发生变化。情境中各种因素的变化，正是具体体现在戏剧场面的转换之中。说的更明确些，每一个新的场面（特别是重点场面）都有具体的情境。一个人物或几个人物，进入特定的情境之中产生新的行动，构成一个场面；而随着某个人物的上场、下场，情境发生了变化，又构成新的场面。我们说，好的情境是深入开掘场面的前提，因为没有这个前提，人物的场面中就不会产生丰富、有力的动作。这个问题无须重述。

可是，我们也看到这样的情况：尖锐的情境提供出来了，但剧作家却没有能够充分利用这个情境，在应该出戏的地方，没有把戏写足，场面实有的效果，比观众预期的要差得多。我们甚至看到，即使有经验的剧作家，也难免发生这类憾事。

在白桦的话剧《曙光》中，我们看到了这样的例子。这出戏里有一个相当重要的人物——省苏维埃保卫局长冯大坚。剧本的第二场，冯大坚在敌人重兵包围之中，冒险由苏区闯进国民党警备旅前线指挥所，查获内奸通敌的证据。第三场，他回到根据

地，先见到岳老根、岳凌姑、黄喜子等红军指战员，告诉他们："我在敌人那里看见了我们军分会的决议、中央分局的会议记录、作战计划……应有尽有！"他的话恰恰被兰剑听到了。接着，冯大坚和兰剑正面较量。冯大坚是一个智勇双全、经验丰富的保卫干部（作家在第二场集中地表现了这些），他已经知道内奸就在中央分局特派员林寒身边，他怀疑的主要对象正是兰剑，回来要向贺龙同志汇报自己查获的线索；兰剑听到冯大坚的话，知道不除掉冯大坚，自己就要完蛋……这里的情境是尖锐的，为深入开掘场面提供了很好的前提。十分可惜，人物进入情境之后，双方的动作都被简单化了：

冯大坚　敌人对我们的决议、争论、作战方案欢迎之至，高兴得发狂！

兰　剑　这是反革命言论！

冯大坚　什么？

兰　剑　我问你，你到哪儿去了？

冯大坚　我到我执行任务必须去的地方去了！

兰　剑　你以为你不说别人就不知道？我早就注意上你了，你这个反革命分子！国民党改组派！内奸！

冯大坚　（哈哈大笑）我是反革命？内奸？你连"我"和"你"这两个概念都弄不清，还当中央分局书记的秘书。

兰　剑　你反对肃反！

冯大坚　笑话！作为保卫局长，肃清反革命是我们的本职工作，我绝不会放过一个反革命分子，也不会冤枉一个好同志！我反对的是反革命利用肃反把水搅浑！

兰　剑　（对自己身后的保卫员）逮捕他！

〔保卫员上前去抓冯大坚。冯大坚拔枪。

冯大坚　谁敢？

这个场面远不象观众所期待的那样动人。冯大坚在第二场的行动，不愧为一个经验丰富、智勇兼备的保卫干部。可是，在这里却变成了另外一个人。他明明知道敌人的内奸就在领导机关里，却很不慎重地当众透露了自己的行踪和获得的机密情况，使自己处于危险境地。这一笔就是不妥当的。他已经怀疑兰剑就是罪大恶极的内奸，面对攻击、诬陷，内心活动不是比作家所写出来的要复杂得多吗！岳老根、岳凌姑、黄喜子置身于这场你死我活的斗争之中，不是应该有更具体、更明确的反应吗！我们说“应该”，并不是强求作家去写我们主观要求的东西，特定的人物性格，在特定的情境中应该产生特定的动作，这个要求是客观的。我们不满意这个场面，正是因为作家没有把冯大坚等在特定情境中应该产生的复杂、有力的动作写够写足。或许，作家有意把冯大坚的动作留在下一个场面去写吧。接下去，林寒、金莓英和岳明华、秦赤军同时上场，冯大坚进入了另一个场面。可是，我们的期待同样没有得到满足。兰剑在林寒面前取得主动，冯大坚在众人面前却只有几句无力的辩词；林寒轻信兰剑，命令逮捕冯大坚；冯大坚无可奈何，请岳明华将这里发生的事情告诉贺军长，便被兰剑推下去杀害了。这两个场面，表现了内奸兰剑的凶残、狡诈，表现了林寒的专横武断，表现了错误路线保护敌人、残害同志；可是，冯大坚和他的战友们却显得极为软弱无力。我们不禁发生了疑问：作家用一个专场写冯大坚在敌人指挥所的英雄行为，难道只是为了让他在后一场遭冤牺牲吗？难道作家费了很大力气塑造了一个英雄人物，只是为了让他成为控诉错误路线的“人证”吗？难道我们不应该要求作家在这两个场面把冯大坚的

性格向纵深开掘吗？这些要求是合理的。但是，作家却让我们失望了。

场面，作为情节的基本组成单位，它只是情节发展链条上的一环。在剧本中，一个场面是由前面很多场面发展而来，又将引出一系列新的场面，每一个场面都是在全剧中起着承前启后的作用。假如剧作者把剧本中间的某一场面看成是孤立的、无因无果的东西，那将无法处理。场面既然是承前启后的，那么，对一个重点场面的开掘，就需要在前面的许多场面中作好准备。《雷雨》第二幕周朴园和鲁侍萍相遇的场面，就是在前面从多方面作了准备的。从第一幕的开头，作家就多次通过剧中人物预示鲁侍萍将要出场，预示鲁侍萍和这个家庭之间存在着某种引人注目的关系，为她的出场造成了悬念。在第二幕，她同女儿一起走进周家的客厅，很快，她从屋里古怪的陈设和柜上的照片，认出了这正是遗弃自己的周公馆；接着，蘩漪转弯抹角地暗示四凤和自己的孩子有不正当的关系，又使她受到很大打击，甚至想马上带着四凤离开这里。其实，观众看到的比蘩漪透露的要多得多！在这里，情境愈加具体，悬念逐步增强。周朴园出场，鲁侍萍来不及躲开，又目睹这个暴君专横对待妻子的情景，为重点场面进一步作了情绪上、心理上的准备。我们所说的准备，就包含着造成悬念和提供情境。两者是不可分割的。如果没有这些必要的准备，两人相遇后的许多动作当然不会有现在这样强烈的戏剧效果。试想，如果我们事先不知道周朴园和鲁侍萍之间关系的隐秘，看到他和她谈论三十年前无锡那件“有名的事情”，又有什么意义呢？这个道理，无须多讲。

事前作好准备，创造尖锐、具体的情境和有力的悬念，都只是深入开掘场面的前提；而深入开掘场面的关键，则在于把握住人物的性格。贝克说得好：要把一个场面写好，“剧作者必须把这场的人物加以研究，直到把他们在这一场里的感情全部挖掘出

来为止。"[1] 贝克把"感情"看作是戏剧的"要素"和"最重要的基础"，他又认为"动作是激动观众感情最迅速的手段"。[2]这也就是说，剧作家要深入开掘一个重点场面，除了应该为这个场面安排尖锐的情境以外，还要牢牢把握人物的性格，把人物在特定情境中必定会有的动作充分挖掘出来，力求取得最好的戏剧效果。

在这方面，曹禺为我们提供了不少精彩的例证。《雷雨》第二幕鲁侍萍和周朴园相遇的场面，称得上开掘场面的一个范例。这里的情境是尖锐、复杂的：在见到周朴园之前，侍萍已经知道这里就是周公馆，三十年前她被周朴园遗弃，三十年间受尽了屈辱、困苦，如今孩子又在步自己的后尘，旧恨加上新怨，她的感情是复杂的；周朴园在三十年前为了娶一个有钱有门第的小姐，逼走了鲁侍萍，三十年来，他一帆风顺，成了"社会上的好人物"，他以为被自己遗弃的人已经死了，还装模作样地在"纪念"着她，突然，人却来了……两个人正是在这样的情境中进入了相会的场面。独特的性格，在特定的情境中，产生特殊的动作，场面由此构成。曹禺在前面为这个场面作了充分准备，在写这个场面时，不慌不忙，从容着笔，一步一步展开人物的心理冲突，一层一层地剖析人物的内心世界。他们的会面是在很特殊的情况下开始的。当场上只剩下他们两个人的时候，周朴园以为鲁侍萍是公馆里的"底下人"，没有正眼看她，只是斥责她不该随便进到这间屋子里来——他向来是这样对待"底下人"的。她没有走，告诉他是来找女儿的。他仍然没有正眼看她，又告诉她走错了屋子。她要走了。他却质问："窗户谁叫打开的?"当她关好窗子，慢慢向中门走去的时候，他才感到她有些异样，叫住她，从口音中知道了她是无锡人。也许是由于想窥探当地人对他

---

[1][2] 参见贝克：《戏剧技巧》一书，中国戏剧出版社1981年版。

的丑行的看法，也许真的是对自己的丑行耿耿于怀，他突然询问她是否知道三十年前发生在无锡的那件“出名的事情”，话语中竟还流露出几分“苦痛”。她当然是知道的，岂止知道，如今站在他面前的正是受害者，只是他还没有认出来——他当然也不愿认出来，他认定她早就死了。他“关切”地打听她的坟在哪里，说什么“想把她的坟修一修”。她说：“这个人现在还活着”，并向他陈述了那个被害者（正是她自己）三十年来的悲惨境遇，这是对他的血泪控诉！接着，几句对话，展示了两个人复杂、尖锐的心理冲突：

周朴园　你知道她现在在哪儿？
侍　萍　我前几天还见着她！
周朴园　什么？她就在此地？此地？
侍　萍　嗯，就在此地。
周朴园　哦？
侍　萍　老爷，你想见一见她么？
周朴园　（连忙）不，不，不用。

一个是刚刚见到自己悲惨命运的作俑者，又听到看到他似乎还在关切自己，忍不住要探其究竟；另一个自编自演着一幕“纪念”死者的假戏，却被“她还活着”、“就在此地”等等消息震惊了，假戏演不下去了，在惊愣中开始露出真情。谈话已无法继续下去了，他让她走。鲁侍萍探出了这个人的内心隐秘，望着他，悔恨交集，泪要涌出。场面如果到此为止，冲突并没有展开，人物的内心世界也不能充分展示出来。几件旧衬衣，又使要中止的谈话继续下去，冲突深化了，他终于必须面对现实了：

周朴园　（徐徐立起）哦，你，你，你是——

侍　萍　我是从前侍候过老爷的下人。
周朴园　哦，侍萍！（低声）是你！
侍　萍　你自然想不到，侍萍的相貌有一天会老得连你都不认识了。
〔周朴园不觉地望望柜上的相片，又望侍萍。
〔半响。
周朴园　（忽然严厉地）你来干什么？
侍　萍　不是我要来的。
周朴园　谁指使你来的？
侍　萍　（悲愤）命，不公平的命指使我来的！
周朴园　（冷冷地）三十年的工夫你还是找到这儿来了。

在断定人已经死了的时候，柜子上摆着她的照片，家俱陈设保留她在时的样子，逢人还要询问她在三十年前投水死时的情景，甚至还要去修一修她的坟，这些表现确实称得上是不忘旧情；可惜，人没有死，如今就站在他面前了，他的一切关切之情却立即收起，换上的是“严厉地”、“冷冷地”连声责问……这不是难于理解吗？其实，这正是作恶者的逻辑。对一个逼人于死地的作恶者说来，一个已经死了三十年的受害者，是无害的；可是，被害者假如还留在人世，而且又找上门来，却难免搞出许多于己不利的事情。“你来干什么？”——他以为她是来敲诈的！“谁指使你来的？”——是鲁贵吗？“三十年的工夫你还是找到这儿来了”——原来，他怕的就是她“找到这儿来”呵！作家用几句富有动作性的对话，把周朴园的伪装一层层剥去，把他的内心隐秘一层层挖出，还人物一个本来面目。两个人的关系揭晓了，鲁侍萍的控诉改成了“第一人称”，也就更直接更有力了；周朴园不得不重述自己对她的“纪念”。以此为自己辩解。不过，有那几句赤裸裸的责问在前，这里的辩护通通变成了伪君子的自我暴

露、自我讽刺。作家的笔锋沿着这个方向，继续向人物的内心深处开掘。他谈到了他们的第二个孩子——鲁大海：

周朴园　什么，鲁大海？他，我的儿子？
侍　萍　就是他！他现在跟你完完全全是两样的人。
周朴园　（冷笑）这么说，我自己的骨肉在矿上鼓动罢工，反对我！
侍　萍　你不要以为他还会认你作父亲。
……

现实主义的法则，引导作家的笔锋指向阶级的分野，周朴园的阶级本性冲走了仅存的一点人情：

周朴园　（忽然）好！痛痛快快的！你现在要多少钱吧！
侍　萍　什么？
周朴园　留着你养老！

鲁侍萍说要带着四凤离开此地。于是：

周朴园　好得很，那么一切路费、用费都归我负担。
侍　萍　什么？
周朴园　这于我的心也安一点。

原来，他的所作所为中，确实还有一点真实的东西，那就是涅赫留道夫式的自我安慰。不过，周朴园决不是涅赫留道夫！你听，要付出的钱不仅可以买进一点“心安”，还要收回更多得多的代价：“鲁贵我现在要辞退的，四凤也要回家”，“以后鲁家的人永

远不许再到周家来”……当真如此的话，他的心确实可以安下来了。但是，鲁侍萍的一句话就把他的如意算盘打得粉碎：“我这些年的苦不是你拿钱算得清的。”这句话，把鲁侍萍和周朴园之间的界限划得一清二楚。鲁侍萍撕掉了周朴园的支票，本来想带着女儿离开这个罪恶的渊薮；她却不知道，不仅旧债难于算得清楚，新的悲剧已经在女儿身上发生了。因此，她不得不再次来到这间客厅，等待她的将是……那将是一个新的场面了。

曹禺剧作的成功经验一再告诉我们，要写好一个场面，必须熟悉自己的人物。所谓熟悉人物，决不只是可以给他（或她）列举出某些“个性特征”，而是要熟悉到这样的程度：你安排了一个情境，必须能够清楚地看到你的人物在这个情境中必定会怎样行动，别的人物对他（或她）的行动必定会有什么反应，这又会使他（或她）有什么新的行动。不熟悉到这种程度，对场面的开掘就会浅尝辄止，或者走错方向。

真正熟悉剧中人物的性格，是深入开掘场面的基础。可是，剧作家即使对自己的人物十分熟悉，要深入开掘一个场面，也并非易事。要把自己熟悉的东西，在场面中充分展现出来，则需要有一定的才力，很多经验丰富的剧作家对剧本也要反复修改，在修改加工过程中，对某些场面不断深入开掘，以求得使人物性格充分展现出来。比如，在《玩偶之家》第一幕，娜拉正在兴高采烈地准备欢度圣诞节，债权人柯洛克斯泰突然闯来，对娜拉进行要挟。债权人走了，可是，这个事件却破坏了娜拉的愉快、宁静，使她陷入矛盾重重的心境。用什么样的场面充分揭示主人公在债权人走后心理活动的内容呢？在剧本“大纲”中，易卜生是这样安排的：

……债主进来。斯登堡（即定稿中的海尔茂——引者）太太打发孩子们从左边出去。她和他之间的紧

张场面。他出去。斯登堡进来……

可以看出，作家在这里并没有准备为揭示娜拉的心理活动安排必要的场面。在剧本的初稿中，我们看到的也只是一个短短的场面：

……

孩子们　喔！妈妈，来吧，刚才你答应我们的。

娜　拉　不错，可是现在不行。快上你们自己屋里去。我有好些事呢。快去，乖乖的，我的小宝贝。（她将孩子们推进屋里去，关上了门，随后拿起活计，却又放下了，最后急忙挑了几针，突然大声喊道）不，这是决不会有的事。（斯登堡从门厅里走进来。）①

这个短短的场面，对娜拉复杂的内心活动揭示得并不具体，更不充分。易卜生对这个场面是不满意的。后来，他对此作了很大修改。在定稿中展现在我们面前是如下的场面：

娜　拉　（站着想了会儿，把头一扬）喔，没有的事！他想吓唬我。我也不会那么傻。（动手整理孩子们刚刚脱下来的衣服。住手）可是——？不会，不会！我干那种事是为我丈夫。

孩子们　（在左边门口）妈妈，生人走了。

娜　拉　我知道，我知道。你们别告诉人有生客到这儿来过。听见没有？连爸爸都别告诉！

① 转引自陈瘦竹：《易卜生〈玩偶之家〉研究》，新文艺出版社 1958 年版。

孩子们　听见了，妈妈，可是你还得跟我们玩儿。
娜　拉　不，不，现在不行。
孩子们　喔，妈妈，来吧，刚才你答应我们的。
娜　拉　不错，可是现在不行。快上你们屋里去。我有好些事呢。快去，乖乖的，我的小宝贝。（轻轻把孩子们推进屋去，把门关上。转身坐在沙发上，挑了几针花，手又停住了）不会！（丢下手里的活计，站起身来，走到门厅口，喊道）爱伦，把圣诞树搬进来。（走到左边桌子前，开抽屉，手又停下来）喔，不会有的事！
爱　伦　（搬着圣诞树），太太，搁在哪儿？
娜　拉　那儿，屋子中间儿。
爱　伦　还要别的东西不要？
娜　拉　谢谢你，东西都齐了，不要什么了。
（爱伦搁下圣诞树，转身走出去。
娜　拉　（忙着装饰圣诞树）这儿得插支蜡烛，那儿得挂几朵花儿。那个人真可恶！没关系！没什么可怕的！圣诞树一定要打扮得漂亮。托伐，我要想尽办法让你高兴。我给你唱歌，我给你跳舞，我还给你——（说到这儿，海尔茂胳膊底下夹着文件，从门厅里走进来。）

和定稿相比，初稿中那个短短的场面只不过是一个粗坯。在修改过程中，易卜生牢牢把握人物性格的逻辑，充分发掘主人公在特定情境中潜在的心理活动内容，并通过一系列有力的动作充分展示出来，同时也为下面的重点场面作好准备。

我们说，深入开掘重点场面，要力求达到“最大”的戏剧效果。可是，“最大”二字，是有限度的。这里至少有两个限

度。其一，剧本是一个完整的统一体，剧作家开掘每一个场面，都应该考虑到剧作的整体结构，不能把它孤立起来。考虑每一个场面的戏剧效果，也应该遵循这个原则。一个场面的戏剧效果最好能够超过前面的场面，同时，也要给后面的场面达到更大的效果留下余地、作好准备。如果剧作者不从整体结构去开掘一个场面，把“最大”二字超过应有的限度，把全部材料用完，在他面对新的场面时，则会感到才力不支，从全剧的戏剧效果来看，就要后继无力，这当然是不好的。其二，从场面本身来说，要把戏写足，决不意味着不讲含蓄，不留余味。分寸感，是检验剧作家艺术才华的尺度。如果剧作家为了求得场面的最大效果，而又缺乏艺术的分寸感，把人物在特定情境中的动作写得过了头，就会适得其反。这里只举一个电影的例子，故事片《小花》中何翠姑抬着受伤的赵永生攀登陡峭山路的场面，是很动人的。银幕上富有表现力的视觉动作，合着动人心弦的歌声，生动地展示了何翠姑的精神世界。遗憾的是，这个场面的处理却失于分寸不当。我在第二次看这部影片时，看到这里，仍然是很激动的。可是，在激动之余，又感到场面似乎拖得过长了，但却来不及判断自己的感觉是否客观。忽然，我听到身旁有人叹了一口气，并轻声说：“唉，那个老头也不换换她……”观众的这声抱怨，肯定不是编导者预期的效果；可是，它恰恰表明对这个场面的处理分寸失当。编导者希望在这个场面中引导观众深入何翠姑的内心世界，取得强烈的感情效果。本来，观众已经被感动了，他们的意图早就实现了，但他们却没有适可而止。或许，编导者正是为了把场面的感情力量激发到最大的限度，才舍不得把摄影机移开吧！可惜，事与愿违，正是由于场面拍得过长，观众在感动之余，就逐渐离开了编导者精心创造的意境，去想别的事情了。

6. "戏"与抒情

戏剧需要激情。列·托尔斯泰对"艺术"下了一个简单明确的定义："作者所体验过的感情感染了观众或听众，这就是艺术。"① 别林斯基认为"激情"是一切诗歌体裁所必有的，而且，他还说："（激情）这个字眼在谈到戏剧时，最经常被人采用，因为就其本质来说，戏剧是最富有激情的诗歌体裁……"② 剧作家和观众交流的媒介是形象，而只有用激情熔铸起来的形象，才具有真正的审美价值。剧作家从现实生活中发掘出来的思想，是一部剧作的灵魂，正是它，赋予剧作家的产品以一定的社会价值；可是，戏剧最忌的是理性的说教，思想必须饱含着激情，才能对观众产生巨大的感染力。戏剧的基本手段是动作，而动作不过是激发感情共鸣的有力手段；如果动作不能产生感情反应，它就失去了自己固有的意义。在不同种类的剧作中，激情可能产生不同的效果：它有时引起观众热泪盈眶，有时又使得他们开怀大笑，有时促使他们深思冥想；但却不能没有它——失去了它，剧本就不能唤起观众的共鸣。在不同风格的剧作中，有的激情汹涌澎湃，有如奔腾咆哮的江水；有的感情含而不露，就像水渗沙石之中……可是，如果没有它，剧本就成了一条龟裂的干河，是没有生命力的。

剧作家需要技巧，但更需要激情。一位技巧娴熟但却没有激情的剧作家，最多只能成为熟练的匠人。剧本不能没有戏剧性，可是，戏剧性更需要激情的滋养；否则，它就会是没有生命的枯

---

① 引自《西方文论选》（下卷），上海人民文学出版社1964年版，第433页。

② 引自《古典文艺理论译丛》第11册，人民文学出版社1966年版，第70页。

木干枝，难收茂叶繁花之美。

戏剧需要戏剧性，但也需要抒情性。两者应该是并行不悖，水乳交融，相得益彰。

不过，谈到“抒情”，人们首先会想到诗，特别是抒情诗。抒情诗要求通过凝练、节奏鲜明、感情色彩浓厚的语言，抒发诗人对现实世界的内心感受，引起读者、听众的强烈共鸣。戏剧要求的是贯串动作，是鲜明的人物性格，是完整、紧凑的情节，而这些却是抒情诗所不能容纳的；如果不顾戏剧的特性，在剧本中让人物脱离剧情发展去大抒其情，又会造成剧情停滞。从这个角度来说，戏剧和抒情似乎是对立的。

可是，各种文学样式在内容和形式上的对立，都是相对的。别林斯基把抒情性称为“一切诗的生命和灵魂”，他认为：“抒情性像元素一样进入一切其他种类的诗中，使之活跃起来，有如普罗米修士的火焰鼓舞了宙斯的造物。”[①] 他还说：“如果没有抒情性，史诗和戏剧就会过于平淡，变得对自己的内容冷漠无情。”[②]他的看法无疑是正确的。

戏剧需要抒情性，不过，抒情成分也必须戏剧化。

中国古典戏曲是从歌、诗、词发展变化而来，它本身就包含着歌、诗、词的成分。当然，这些成分都是被戏剧化了的。严格地说，在戏剧中，一切非戏剧化的东西都难于容纳。在中国古典戏曲剧本中，到处可以看到被戏剧化了的抒情成分。它有助于塑造人物性格，有助于展示人物的内心世界，有助于增强剧情的感情色彩，有助于使剧本产生更大的感染力量。

这是王实甫《西厢记》“长亭送别”中的一段曲词：

〔**正宫**〕〔**端正好**〕碧云天，黄花地，西风紧，北

①② 见《别林斯基论文学》，上海新文艺出版社 1958 年版，第 173、174 页。

雁南飞。晓来谁染霜林醉？总是离人泪。

〔**滚绣球**〕恨相见得迟，怨归去得疾。柳丝长玉骢难系，恨不倩疏林挂住斜辉。马儿迍迍的行，车儿快快的随，却告了相思回避，破题儿又早别离。听得道一声去也，松了金钏；遥望见十里长亭，减了玉肌；此恨谁知？

一位相国小姐，爱上了救过自己的穷秀才，冲破封建礼教的束缚，对他私许终身；这对恋人，却被老夫人拆散了。在长亭送别之际，她对着暮秋的凄凉景色，抒发自己的离愁别恨，情景交融，景真情切。这段抒情性的曲词，充分展示了崔莺莺内心深处激起的感情的波涛。这是一段精彩的抒情诗，又是一段好戏。

抒情诗，抒发的是诗人自己的主观感受；这段曲词，抒发的却是剧中人物的内心激情。抒情诗人有时也假托别的人物的感情，“在创造的那一刻，必通过他的个性而成为他个人的感情”（别林斯基语）；而剧作家的任务则是创造活生生的人物，他必须时时刻刻代剧中人物立言，即使要抒发自己的感情，也必须把它化为剧中人物的动作。诗人的抒情诗中抒发自己的感情，也必须把它化为剧中人物的动作。诗人的抒情诗中抒发主观感受时，没有和其他人物的交流；在戏剧中，人物总是生活在矛盾冲突之中，总是在和其他人物的相互交往中行动着。假使把莺莺的那段曲词从全剧中独立出来，当然可以成为一首纯粹的抒情诗。可是，它在剧本中并不是独立的。它在一系列戏剧场面中承前启后，它是人物在全剧矛盾冲突发展到一定阶段产生的动作，是各种错综复杂的人物关系在崔莺莺内心激起的回响。

我们读了关汉卿的《窦娥冤》，决不会忘记主人公在刑场上的几段曲词：

〔**正宫**〕〔**端正好**〕没来由犯王法，不提防遭刑宪，叫声屈动地惊天。顷刻间游魂先赴森罗殿，怎不将天地也生埋怨。

〔**滚绣球**〕有日月朝暮悬，有鬼神掌着生死权，天地也，只合把清浊分辨，可怎生糊突了盗跖颜渊；为善的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延。天地也，做得个怕硬欺软，却原来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地？天也，你错勘贤愚枉做天！哎，只落得两泪涟涟。

窦娥是旧社会一名善良的妇女，在短短的一生中受尽了凌辱迫害。最初，她为了解除父亲的困境，以身抵债；后来，为了使年老多病的婆婆免遭赃官拷打，竟把莫须有的罪名承担下来；她的自我牺牲精神感天动地。现在，她到了刑场，不仅骂尽了贪官污吏，而且敢于诅天咒地，痛快淋漓，用一腔热血向罪恶的旧社会挑战。关汉卿是用饱含着血和泪的笔锋写出这段曲词的，它是一个遭冤者的心弦拨出的最强音。同时，这段抒情的曲词，又是被戏剧化了的：它抒发了人物内心的激情，又是人物在冲突中的动作；人物进入特定的情境，而对森严的刑场，诅天咒地，倾诉内心的愤懑，向执法者挑战，构成了一个特殊的戏剧场面——抒情场面。

中国古典戏曲中的抒情场面，常常是一场戏和全剧的核心部分。大段充满诗情诗意的唱词，能够把人物隐蔽的内心活动揭示得精细入微、淋漓尽致，能够充分展现人物的内心美。这是别的场面所无法代替的。

无疑，话剧应该学习古典戏曲的这个长处。

一般地说，和戏曲相比，话剧更要求动作的丰富有力，更要求情节的充实性和紧凑性。正因为如此，剧作家在处理迅速发展

的情节进程时，常常感到抒情场面无处容身。而且，人物内心活动最丰富、内心激情最强烈的时候，往往是冲突激烈、情境尖锐的地方；这些地方恰恰要求情节推进迅速和节奏紧凑。这就使得那些推进情节的场面和抒情场面似乎难于并存：注意了剧情的迅速推进，似乎难于充分抒情；硬要安排抒情场面，似乎又会影响剧情推进，使节奏滞缓下来。这不是难于解决的矛盾吗？其实，真正的艺术成就大都是在解决诸如此类的矛盾中获得的。

别林斯基说过："在戏剧中通常被称为抒情部分的东西，不过是非常激烈的性格的力量，是他的激情，不由自主地引起丰富多彩的言词；或者是登场人物内心深藏的秘密思想，这种思想是我们需要知道的，是诗人使出场人物出声地思考的。"[①] 如果这样理解戏剧中的抒情性，那么，它不仅和戏剧性并行不悖；而且，它正是一切优秀剧作所不可缺少的东西。你要用动作去塑造性格，你就应该在动作中渗透这一性格内在的激情，这里就有了抒情性；你要让台词展示人物内心的隐秘，你就必须把人物秘密的思想、感情化为生动的语言动作，那么，这里又有了抒情性。当然，这样的抒情性，并不只表现在某一场面里，它应该渗透在剧情的全部进程之中；不过，在一个剧本的众多场面之中，总会有某些最富有抒情性的场面。在处理这类场面时，不同的剧作家有不同的方式，显露出不同的艺术特色，但却具有共同的特征——抒情性和戏剧性的高度融合。

莎士比亚是一个伟大的剧作家，同时又是一个伟大的诗人。他的剧本语言华丽，诗情横溢。他笔下的很多人物都象作家自己那样洋溢着诗人的才情。人物的很多台词都不乏瑰丽的幻想和奇特的比喻，充满诗的形象，诗的意境。我们读起来，就像走进人物的内心王国，与人物一起喜、怒、哀、乐，激起强烈的共鸣。

① 引自《古典文艺理论译丛》第3册，人民文学出版社1962年版，第137页。

不仅如此，他还善于在戏剧情节迅速推进的时刻，腾出笔来，放手写出精彩的抒情场面，把人物的内心美最充分地展现出来。读了《罗密欧与朱丽叶》，我们不会忘记男女主人公在凉台上下相会的场面。在这里，两个家族的矛盾正在趋于尖锐化，剧作家却让两个主人公相互尽情倾吐心声，把观众引入一个充满青春欢乐的诗的境界；而这个场面，正是剧情发展的一个重要环节。读了《李尔王》，我们决不会忘记李尔在荒野上的那段独白。在这里，剧作家让李尔内心的暴风雨和自然界的暴风雨相互呼应，构成了一组惊心动魄的抒情诗篇。它是最大限度的抒情，又是剧情的转折点。我们还要提到《哈姆莱特》。读了这部剧作，有谁会忘记主人公那几段抒情独白！那里充满了烈火般的仇恨，无情的自我鞭笞，深刻的个人的和时代的矛盾……爱与恨，痛苦和忧郁，理想的崇高和行动的软弱，这一切复杂的音调组成了一支心灵的交响乐，表达出复杂时代中一个复杂灵魂的形象。这些独白，不仅没有中断剧情的进展，它们正是构成剧情发展的因和果。在同剧的第四幕，正当剧情迅速推进的时刻，剧作家却给我们引出了奥菲利娅——残酷的现实压碎了这颗纯稚的心灵，她疯狂了。莎士比亚确实称得上一位不朽的诗才，在他的笔下，这朵被无情的暴风雨摧折了的美丽之花，仍然向我们散发着浓郁的芳香；就连王后叙述奥菲利娅溺死的那段话，也是一首动人的诗——她死了，死得又是多么富有诗情诗意！这里一个又一个场面，动人的力量正在于“抒情”；可是，我们看到，恰恰由于雷欧提斯目睹妹妹的疯狂，激起了复仇的念头，才使国王得以从中利用，安排毒计，使剧情向高潮推进。

郭沫若是一位诗人、历史学家和剧作家，他的成功的历史剧融合了戏剧、历史和诗的因素，兼有历史的内容、戏剧的形式和诗的意境。如果说《蔡文姬》中有些很长的抒情场面，影响了戏剧情节的推进；那么，在《屈原》中，戏剧性和抒情性则融

为一体，称得上是他的代表作。屈原本来就是一位抒情诗人，他的诗是"以生命的血肉来凝铸塑造的"。剧作家成功地塑造了这位伟大的爱国诗人的动人形象。第五幕那篇气吞山河的"雷电颂"，正是人物满腔愤懑的深刻体现。剧作家为了把这篇抒情的雷电独白戏剧化，从第二幕以后，使屈原所受的诬陷、侮辱逐渐"增加到最深度"，为这个人物与雷电"同化"① 的场面，提供了尖锐的戏剧情境。它是最大限度的抒情，又是戏剧冲突尖锐化的结果。不仅如此，就连同一幕婵娟死前和屈原的一段对话，也是一段对话体的抒情诗，或者说是一个抒情体的戏剧场面：

婵　娟　（凝目摇头）先生……那酒……那酒……有毒。……可我……我真高兴……我……真高兴！（振作起来）我能够代替先生，保全了你的生命，我是多么地幸运呵！……先生，我是一个普通人家的女儿，我受了你的感化，知道了做人的责任。我始终诚心诚意地服侍着你，因为你就是我们楚国的柱石。爱楚国，我就不能不爱先生。……先生，我经常想照你的指示，把我的生命献给祖国。可我没有想到，我今天是果然作到了。（渐渐衰弱）我把我这微弱的生命，代替了你这样可宝贵的存在。先生，我真是多么地幸运呵！……呵！我……我真高兴！……真高兴！……

屈　原　（紧紧拥抱着婵娟）婵娟！你要活下去呵！活下去呵！婵娟！婵娟！……

婵　娟　（衰弱）……呵，我……真高兴！……

① 这段引文均见《〈屈原〉与〈厘雅王〉》一文。

剧作家在历史剧中虚构了一个婵娟，把她称为“诗的魂”，“屈原辞赋的象征”，“道义美的形象化”。……在这里我们不准备对这个形象的塑造作全面评价，有一点是看得很清楚的：这个人物确实象一首优美动人的诗，上述场面（在剧中象这样的场面还可以举出一些）对塑造这个被称为“诗的魂”的形象，无疑是非常重要的。这里不仅有诗的节奏、诗的意境，而且把人物灵魂深处的美，展现得感人倍深；有谁能够怀疑，这些台词不正是构成剧情发展的动作呢！

田汉创作的主要成就是戏剧，但是，这位剧作家也兼有戏剧和诗的才华。话剧《关汉卿》虽然不是他最后一个剧本，却可以看作他戏剧创作的高峰。这出戏写得热情充沛，“戏”中有诗，戏剧性和抒情性的融合达到相当完美和谐的境界。我们看到，全剧中那些最能揭示主人公内心美的抒情场面，恰恰是他们面临最严峻考验的关头。请看关汉卿和朱帘秀在狱中相会的那个令人难忘的场面吧！

朱帘秀　咳，我最不能瞑目的是玉仙楼那天晚上，我托和卿设法让你连夜逃走，你怎么不走，反而第二天晚上来看戏呢？你那样爱看戏吗？

关汉卿　我怎么能走？我怎么能让你一个人承担那样重的担子？

朱帘秀　我有什么？大不了一个唱杂剧的歌妓，怎么能比得你？你是一代作者，你替我们杂剧开了一条路，歌台舞榭没有你的戏，人家就不高兴。你正应该替大伙多写些好东西，多替“有口难言”的百姓们说话，多替负屈衔冤的女子申冤，可是，可是于今你也跟我一样，就这么

完了，那怎么行？叫他们杀了我吧，千万把你给留下……（她哭了。）

关汉卿　四姐，谢谢你的好心，我们的死不就是为了替百姓们说话吗？人家说血写的文字比墨写的要贵重，也许，我们死了，我们的话说得更响亮。可是你不象我，我已经快五十的人了，你还年轻，功夫好，那么早就成了名角儿，你死了人家要埋怨我的。不是伯颜老太太那么疼你，还说要认你做干闺女吗？干吗不写封信给她，求求她，我想一定有好处的。信可以托何总管转去，准能收到，快点写吧。要不，我给你代笔也成。

朱帘秀　那么你呢？你也求求她吧。

关汉卿　我怎么能求她？

朱帘秀　那为什么我就应该求她呢？她还不是杀人不眨眼的伯颜丞相的老太太吗？她疼我无非我这个小戏子骗了她几滴眼泪。她也不是真懂我们的戏的，她不过让人家说她多么慈悲。其实呢，伯颜丞相今天在这里屠城，明天在那里杀降，她半点眼泪也没有流过。我就恨这样的女人，我还去求她？死也不求她！

关汉卿　不求她那就得——

朱帘秀　就得死。跟关大爷这样的人一道死，我还有什么不足呢！我修不到跟你生活在一块儿，就让我们俩死在一块儿吧，汉卿！（她紧握着关汉卿的手。）

关汉卿　四姐，我觉得我们的心没有比这个时候靠得再紧的了，入狱的时候，我就打算有今天。前天

晚上，我写了一个曲子叫〔蝶双飞〕，想给你看看，他们害怕，不给传递，我也没有勉强。现在我亲自交给你吧。要是你能唱唱该多好。

朱帘秀　给我。（接过去。）

一个是才名盖世的作家，一个是独步一时的演员。他们用杂剧作武器，一个“敢写”，一个“敢演”，一起向统治阶级的权贵们挑战。面对滥官污吏们的威胁利诱，一个是宁折不曲，不愧为“有名的蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆，响当当的铜豌豆”；一个是“虽九死其犹未悔”，发誓“要跟窦娥一样的倒下去”。他们两情相许，生死与共，深挚的爱情经受了风风雨雨的考验。在这里，他们本以为是生前的最后一次相会了，环境是那样严酷，时间是那样短暂，相互要倾吐的情意又是那么复杂。田汉在这里充分发挥他的抒情才能，为他们写出了一个情深意远的抒情场面，和那些斗争激烈的场面交相辉映，把两个人物的思想、品格、感情、心理充分揭示出来。

曹禺的剧作也体现了戏剧性和抒情性的融合，但却是另一种方式。他深刻理解他笔下的人物，能够准确地把握在特定情境中人物内心深处会掀起什么样的感情的波澜；而且，他深刻地理解戏剧的真谛和舞台的法则。他决不肯让人物脱离戏剧情境的制约和贯串动作的轨道去任情泛滥，也不肯牺牲场面的戏剧性去求得抒情的效果。他在写作时，似乎只是着力于精心安排最富有戏剧性的情境，让人物生活在这样的情境之中，展开他们之间错综复杂的性格的和心理的冲突，展开他们之间微妙的关系，通过有力的动作，深入开掘人物的内心世界，引导观众去洞察人物灵魂深处的隐秘。在根据同名小说改编的剧本《家》中，作家用诗的语言写了洞房之夜的抒情场面，把觉新和瑞珏复杂的内心矛盾通过抒情独白揭示得精细入微。在新编历史剧《王昭君》的第三

幕，呼韩邪和王昭君在玉人像前的诗的独白，揭示了各自的内心隐秘，这些独白合着悠扬的乐曲，与洒满银色月光的草原之夜显得是那样和谐，构成一个充满诗情画意的抒情场面。在他的大部分剧作中，我们似乎看不到这种激情横溢、滔滔不绝的诗句，看不到这种震憾人心的大段的抒情独白，展现在我们面前的，是一个接一个扣人心弦的戏剧场面；在这些场面中，各种人物的言语行动、所思所感都是真实贴切、恰如其分，浓厚的诗情诗意正是渗透在扣人心弦的戏剧场面之中，从展示人物内心隐秘的有力的动作中洋溢出来。

总之，抒情场面是重要的，处理这类场面的方式却是广泛的。戏剧创作的中心在于塑造人物形象，凡是能够深入揭示人物内心隐秘的地方，恰恰是剧作家在“抒情”上大有可为之处。是的，在那些冲突尖锐的地方，需要着力于情节的推进；同时，这样的地方，又是抒发人物激情、展现人物内心美的大好时机。如果处理不当，自然会造成推进情节和抒发情怀之间的矛盾，甚至有顾此失彼之忧；如果处理得当，则可以两者兼顾，相得益彰，达到戏剧性和抒情性高度融合的境界。很多剧作家在这方面已经提供了成功的经验，开辟了多种途径。

揭示人物的内心美，是塑造人物形象的重要课题。要完成这个课题，剧作家不仅应该深刻理解舞台的法则，还应该具有诗人的才力。可是，比这更重要的是，一个剧作家必须深刻理解人，能够深入人物的灵魂深处，洞察各种人物的内心隐秘。如果剧作家不能从人物心灵深处发掘出诗情诗意，尽管懂得了处理抒情场面的奥妙，也只能是欲抒无情，是无法打动观众的。

六、关于结构的统一性

前面，我们分别说到戏剧动作、戏剧冲突、戏剧情境、戏剧悬念等等问题，这些问题都和戏剧性有关，而它们之间又有不可分割的联系。在讨论这些问题之后，我们又谈到关于戏剧场面的选择和开掘。戏剧场面是检验这些因素是否有戏剧性的具体单位。每一个剧本是否具有戏剧性，都需要通过一系列场面去检验。缺少戏剧性场面的剧本，是不会成功的。我们有时也看到这样的剧本：从某一个场面或某一场戏来看，是不乏戏剧性的；可是，从全剧的总体来看，这些具有戏剧性的局部，或者并不是必要的，或者与其他局部连接在一起显得并不协调。这里又涉及到另一个问题——如何解决剧本总体的完整性和统一性？

完整性和统一性，是任何样式的文艺作品都必须注意的问题，是艺术标准之一。

实现戏剧作品的完整性和统一性，是结构的课题。也就是说，戏剧结构的重要任务之一，是解决剧本总体上的完整和统一。中外戏剧理论家在谈到戏剧结构的问题时，曾经提出很多具体的结构技巧问题，诸如“强调”、“重复”、“对比”、“突转”、“延宕”等等；无疑，正确地运用这些手法，都是重要的。可是，比这更重要的，则是如何解决剧本总体结构的完整和统一。诸如此类的技巧的运用，都必须服从这个总的原则。

究竟怎样理解戏剧结构的完整性和统一性？在创作实践中怎样实现结构的完整性和统一性？让我们继续讨论这些问题吧！

1. 重要的是动作的统一性

谈到戏剧结构，人们向来有不同的解释。一般地说戏剧结构，指的是一出戏情节的组织、安排。这样解释当然是无可非议的。除戏剧之外，象小说、电影、叙事诗等，都可以把结构看作是情节的组织、安排。这个无可非议的解释，并没有把戏剧和其他叙事性文学体裁区分开来，因为它不够具体。

在戏剧作品中，主要的、基本的表现手段是动作：展示人物性格、揭示剧作的主题思想，都是在动作中完成的；如果没有动作，冲突就不可能得到具体、直观的体现；戏剧情节是由不同人物的关系、不同人物的动作线构成的，没有动作，只靠出场人物叙述情节，当然不行；戏剧场面也是由人物动作构成的，对场面的深入开掘，也主要是从把握人物性格出发，通过丰富的动作去完成……可以说，一出戏就是一个庞大的动作体系。因此，戏剧结构的基本任务，正是对戏剧动作的选择、提炼和组织，也就是说，选择不同人物的动作，把它们组织在一起，使它具有完整性和统一性。

戏剧，特别是话剧，受到时间和空间的严格限制，组织戏剧动作，也只能在舞台时间、空间提供的可能条件中去进行。有人说："可以把戏剧结构形容成为戏剧动作在时间和空间上的组织。"① 从这个角度来说，戏剧结构的完整性和统一性，基本的问题正是动作的统一性；也就是说，在舞台提供的有限的时间和空间的条件下，把动作组织成一个完整、统一的整体。

---

① 普罗霍夫：《戏剧的特性和戏剧结构的特性》，引自《剧本》，1957 年第 12 月号。

在小说中，塑造人物形象也需要动作，但小说的表现方式是描写和叙述，而不是对动作的直观再现。这就使得它的结构要比戏剧自由得多，没有时间和空间的严格限制。电影也把动作作为塑造人物的主要手段，从这个角度来说，它和戏剧相近。可是，只从这个角度去理解电影的特性，是片面的。我国电影创作是一个时期内曾经发生向话剧看齐的倾向，接二连三的长场面和过多的大段对白，使得很多影片都象话剧搬上银幕，没有电影的特点。发生这种倾向的原因之一，正是片面强调了电影和话剧的共同性。据说，有一位美国的小说作家，被电影厂请去写电影剧本，他熟悉了电影的特性之后，认为“电影完全不象戏剧；相反，它很象小说，不过不是一部讲给人听，而是演给人看的小说”[①] 确实，从结构上来说，电影更接近小说，在时间上空间上也有充分的自由。中国戏曲的假定性要比话剧大得多，它的时间、空间的观念，也和话剧不同。在京剧《林冲夜奔》中有一个场面，很可以说明戏曲舞台时空观念和话剧的显著区别：

林　冲　……俺林冲。一时愤怒，拔剑杀死高家奸细二贼，官家拿俺甚紧。多蒙柴大官人，赠俺书信一封，荐往梁山。日间不敢行走，我只得黑夜而行。呀，看前面黑洞洞有户人家，待俺急行几步看来。哦呵呀！我当是户人家，原来是座古庙，雪光之下，照见扁额，待俺看来：白——云——庵。看庙门半掩半开，待俺挨身而进。（两望）且喜庙中无人，一路行来，身子有些困倦，不免关了庙门，在此打睡片时，起来再行。正是：一觉放开心定稳，梦魂千里到阳台。

① 参见岩崎昶：《电影的理论》，中国电影出版社1963年版，第47页。

(起三更)
哎呀且住！朦胧之间，听得已交三鼓，俺不免开了庙门，甩开大步，直奔梁山走遭也！

林冲星夜赶路，从遥望古庙，在黑暗中错以为是户人家；到走到庙前，看清匾额；又挨身而进，在庙中打睡；空间在不断变化，他在庙中睡了一觉，被更鼓惊醒，几个小时进去了。可是，舞台上既没有场景的变换，也没有表示时间流逝的“暗转”处理，这些都是通过说明性的台词和演员的虚拟动作显示出来的。越剧《梁山伯与祝英台》中有一场“十八相送”，男女主人公和四九、银心，一会儿走到河岸，一会儿步上独木小桥，一会儿又过河走进村庄，一会儿又出村走近水井，一会儿又进入观音堂中……实际上，演员只不过是在空旷的舞台上转了几个围子，空间的变换、时间的流逝，都是假定性的。

话剧的时、空观念不同于小说、电影。它和传统戏曲相比，由于舞台场景的具体化，使得人物活动的空间受到制约；由于人物动作更接近于生活，使得舞台时间流逝的假定性，也大大缩小了。话剧《万水千山》（修改本）的第三幕，借用电影摇镜头的方式，通过后景的流动和场上人物象征性的行军动作，表现部队的转移，一会儿从遵义到泗水，一会儿又从泗水赶到贵阳。我觉得，这场戏并不成功。至少，这一幕时间、空间的处理方式，在全剧中显得很不协调。一般地说，在话剧舞台上，事件无论发生在几个世纪之前（例如在历史剧中），还是在多少年后可能发生的（例如在科学幻想题材的剧作中），只要放在明场，就是把它想象为在观众眼前正在发生的；根据某种需要，把事件的某一部分放在幕后和幕间，让出场人物交代出来，这一部分就成为已经发生过的了。剧中人物一进入具体的空间（场景），他（或她）的动作就要连续进行下去，而人物动作进行的时间，也和观众看

戏经历的时间大体一致。人物动作要变换空间，只有换幕、换景；如果时间变化很大，则需要中断动作，让他（或她）下场，闭上大幕或作“暗转”处理，或者采取其他的办法。[①] 这些，是话剧组织动作应该遵循的时间和空间的规律。剧作家要求得动作的统一性，当然不能违背这些规律。

话剧舞台时、空的规律，并不是哪个理论家的主观臆造，而是在多少年来的实践中形成的，是由舞台法则决定的。这些规律使话剧艺术反映生活必定受到很大限制。同时，话剧艺术也在不断发展着，很多剧作家在内容和形式上都在不断进行新的探索。话剧艺术自身的规律（包括时间、空间的规律），要求生活内容去服从它、适应它；剧作家被浩瀚的生活材料所吸引，力求在舞台上更深刻更广阔地反映生活的面貌，揭示生活的本质，又会感到这些规律的束缚，试图去冲破它。话剧发展的历史表明，这种限制最多的艺术形式，正是在许多作家、导演的不断探索中，在结构形式上也不断地有所变化、有所发展。事实上，我们所说的话剧舞台时间、空间的规律，并没有把实现“动作统一性”的途径划一化，人们对“动作的统一性”各有不同的解释，剧作家在长期实践中也给我们提供了不同的途径。甚至于，连话剧时、空规律本身都在长期实践中发展着，变化着。

话剧无论怎样发展，绝不会变成小说、电影，也不会变成戏曲。这是无法否定的。可是，各种艺术形式的界限，并不是一道

① 例如，在《普拉东·克列契特》第三幕第一场，普拉东为人民委员施行手术的场面是暗场进行的，手术需要很长的时间，而前场人物的动作不足以补足这段时间，剧作家为了不使观众感到手术进行时间太短，在明场特意安排了卫生员讲述故事的一段戏。讲故事的时间实际上只有几分钟，但观众感觉度过的时间却要长得多。这样，等故事讲完，再安排出场人物的其他动作，之后，普拉东很快从手术室走出来，就显得自然了。这是让观众对舞台时间产生错觉的一种方式。除此，当然还有别的方式。

铜墙铁壁。电影发展的童年时期，更接近话剧，在发展中才逐渐接近小说；现在，真正的电影离话剧愈来愈远了。可是，有些话剧作家、导演却在借用电影的某些表现形式——包括舞台时间、空间的处理。

话剧艺术的规律是存在的，人们对这种规律却有不同的解释；实现“动作的统一性”是重要的，人们对如何达到这种统一性却有不同的看法。这些不同的看法，决不只是纯粹的理论之争。正确的解释，有助于促进话剧的发展；错误的解释，却会起到相反的作用。究竟应该怎样理解“动作的统一性”？

狄德罗有一句名言：“只要动作保持统一，任何复杂化的手法我都不加反对。”[①] 狄德罗是开明的。那么，在两个世纪以后，我们不是应该比他更加开明，欢迎实现动作统一性的各种各样的方式吗？

2. 李渔的主张是普遍规律吗？

在17世纪的欧洲，曾经把“三一律”作为戏剧结构的法规，即：时间整一——剧中的时间不能超过一昼夜；地点整一——全剧的动作只能发生在同一地点；情节整一——剧中的情节应是一个有机整体（也有另外的解释）。有人说，“三一律”是亚里斯多德提出来的。可是，这位古希腊的理论家只强调“动作或情节的整一性”[②]，并没有在时间、地点上制定诸如此类

① 转引自《戏剧的特性和戏剧结构的特性》一文，载《剧本》月刊，1957年12月号。

② 对亚里斯多德的这一主张，有不同的译法：罗念生译为《情节的整一性》（见人民出版社1963年版《诗学》第八章）；朱光潜则译为“动作或情节的整一性”（见《西方美学史》上卷，第79页）。

的法规。马克思说过："无疑地，路易十四时期法国戏剧家从理论上所构思的那种三一律，是建立在对希腊戏剧（和它的说明者亚里斯多德）的不正确的理解上。"[①] 这个法规，曾经使高乃依大伤脑筋，使歌德极为恼火。歌德断然宣告："我没有踌躇过一刹那，去放弃那遵循规律的戏剧。地点的一致对我犹同牢狱般地可怕，情节的统一和时间的一致是我们想象力的沉重桎梏。"[②] 时间、空间的整一，早已被创作实践打破了。关于情节整一，向来有不同的解释。亚里斯多德在谈到"情节整一"时，只是强调"按照戏剧的原则安排"情节，"环绕着一个整一的行动，有头，有身，有尾，这样它才能像一个完整的活东西，给我们一种特别能给的快感。"[③] 亚里斯多德的这一正确主张被新古典主义者们曲解了，正如朱光潜所指出的："他们把动作的整一看成每篇诗只能写一个情节，不穿插附带的情节，这是从形式上看整一，忽略了内容上的内在联系。"[④] 在 17 世纪，法国剧作家高乃依由于在创作中不遵守"三一律"的规范，曾经受到攻击。为此，他重新解释"三一律"，提出将"同一地点"扩展为"同一城市"，把动作发展的时间延续到三十小时，与此同时，对"行动一致"的含义也作了补充说明。他认为："'行动一致'的说法不应被理解为悲剧应当对观众表演一个孤立的行动。选择的行动应该有开端、中间和结尾，这三个部分不只是主要行动中各自独立的行动，而且其中的每个行动本身还包含着处于从属地位的新行动。"[⑤] 高乃依已经否定了对亚里斯多德"情节的整一性"的曲解。当然，后来很多人的解释，又远远超过了高乃依。对

① 《马克思恩格斯论艺术》第 1 卷，中国社会科学出版社 1982 年版，第 190 页。
② 见《西方文论选》上卷，上海人民文学出版社 1964 年版，第 454 页。
③ 见罗念生译《诗学》第 23 章。
④ 朱光潜《西方美学史》上卷，人民文学出版社 1963 年版，第 79 页。
⑤ 《西方文论选》上卷，上海人民文学出版社 1964 年版，第 262 页。

此，我们暂且不谈。

如前所说，中国古典戏曲在时间和空间的处理上，都有较多的自由。古典戏剧理论中关于戏剧结构有很多精辟的主张，在时间和空间上却没有诸如“三一律”式的法规；关于情节、事件的组织安排方面，有些主张至今仍然是可取的。明代王骥德主张“贵剪裁，贵锻炼”，“勿落套，勿不经，勿太蔓，蔓则局懈”，“勿太促，促则气迫”，“勿令一人无着落，勿令一折不照应”……[1]这些都是经验之谈，是经得住实践检验的。

清初李渔，继承了王骥德的理论，给以发挥，对戏剧结构提出了比较系统的主张，诸如“立主脑”、“脱窠臼”、“密针线”、“减头绪”、“戒荒唐”、“审虚实”等等，其中有不少精辟的见解，对今天的戏剧创作仍有实际意义。有关戏剧创作问题的某些正确主张，如果片面发挥，也会走向它的反面。比如，李渔认为：“头绪繁多，传奇之大病也。”因此，作传奇，必须“减头绪”，这当然是有道理的。可是，李渔在发挥王骥德“贵剪裁”和自己的“立主脑”、“减头绪”等等主张时，进一步提出了“一人一事”的结构原则。这个原则，不仅对戏曲创作影响很大，很多论述话剧结构的文章，也把它视为不可逾越的规范，因袭至今。可是，李渔的这个主张是可取的吗？

他在阐明这个主张时说：

> 一本戏中，有无数人名，究竟俱属陪宾，原其初心，止为一人而设。即此一人之身，自始至终，离合悲欢，中具无限情由，无穷关目，究竟俱属衍文，原其初心，又止为一事而设。此一人一事，即作传奇之主脑也。

---

① 引自王骥德：《曲律》。

> 荆刘拜杀（《荆钗记》、《刘知远》、《拜月亭》、《杀狗记》）之得传于后，止为一线到底，并无旁见侧出之情；三尺童子观演此剧，皆能了了于心，便便于口；以其始终无二事，贯串只一人也。[①]

在这里，李渔明确提出了所谓“始终无二事，贯串只一人”的结构原则。这两段话的意思是清楚的。在他看来，写一出戏，必须围绕“一人一事”组织动作，才能求得动作的统一性。当然，李渔的本意，并不是要求一出戏只能写一个人物的一件事，只能写“独角戏”。要写一个人的一件事。就不可避免地要涉及其他人物，这些人物要出场，就要给他们动作，展示他们的性格；要展示某一事的来龙去脉，就必须写清它的前因后果，又要敷衍出与此有关的事。如果这样理解“一人一事”的结构原则，那它当然也是组织戏剧动作的一种方式。问题在于，它是求得动作统一性的唯一方式吗？

检验某种戏剧主张是否正确，唯一的标准是实践。值得注意的是，李渔本人的实践，就没有完全遵循这个原则。《蜃中楼》是他留下的剧作之一。该剧是将柳毅传书、张羽煮海两个传说故事合编而成的。评点本剧的垒庵居士说：“传书、煮海本二事也，惟龙女同，龙宫亦同。故笠翁先生合其奇而传之。”[②] 我们且不谈这部剧作在思想艺术上的成败得失，将两个传说故事中的“二人二事”合而为一，这不是违背了“一人一事”的原则吗？

不能否认，在中国戏曲剧目中，有很多都是围绕“一人一事”组织动作的。在古典戏曲剧作中，除李渔列举的《荆钗

① 李渔：《闲情偶寄》。

② 见《李笠翁十种曲》第4集。

记》、《白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》之外，象王实甫的《西厢记》、关汉卿的《窦娥冤》等都是成功的例证。近代戏曲剧目中，也不乏其例。有些戏出场人物很多，但贯串全剧的也是一人一事，一线到底。京剧《四进士》全剧二十五场，出场人物有十几个，但情节却比较单纯。在前四场，江西巡抚田伦的姐姐田氏用药酒毒死姚廷梅，并把姚妻杨素贞卖给杨春。在后面的二十多场中，八府巡按毛朋，在柳林发现真情，代杨素贞写状；杨素贞遇见宋士杰，在宋的仗义帮助下到道台衙门申冤；道台顾读、县令刘题循私枉法，保护田氏，反诬杨素贞“私通奸夫、害死亲夫”；最后通过宋士杰的斗争，毛朋在大堂之上为杨素贞雪冤，并惩办田伦、顾读、刘题。通观全剧，一切人物的动作都是围绕杨素贞的冤案展开的。

话剧也可以这样组织动作。易卜生的《玩偶之家》和莎士比亚的《哈姆莱特》，就是最典型的例子。前者的主人公是娜拉，事件是八年前伪造签字，签署借据，全剧几个人物的动作围绕这个事件展开的。后者的主人公在第一幕发现了篡夺王位的阴谋真相，立志报仇复位、重整乾坤，剧中其他人物的动作，大体上都是围绕主人公复仇的事件组织的。

全剧有一个主人公，有一个中心事件，冲突容易集中，动作容易统一。我们看到过很多这种结构方式的成功剧作。剧作家在处理某种生活题材时，当然可以选取这种结构方式，这是毫无疑义的。

然而，“一人一事”决不是唯一的结构方式。李渔是根据当时的创作实践提出这个主张的。他的主张对于促进戏剧创作在结构上的集中、严谨，曾经起过积极的作用，但它本身就带有片面性。突破“一人一事”这个结构原则的剧作，在古今中外都不乏其例。这样的剧作是否具有我们所说的“动作的统一性”呢？最有说服力的是事实。

莎士比亚的《威尼斯商人》，本来就是把两个传说故事合并而成的：一是犹太商人放高利贷的故事，二是一个女子用三个密封匣子选丈夫的故事。写成的剧本中，这两个事件并行发展：一是安东尼奥为了帮助朋友而向夏洛克签署借约，由于到期不能还债，夏洛克坚持照约处罚；二是巴散尼奥和鲍细霞的爱情故事。除此以外，甚至还有第三条动作线：夏洛克的女儿杰西卡和安东尼奥的友人罗兰佐之间的爱情关系。莎士比亚把这三条动作线有机地组织在一起，达到了相当完美的统一。在同一作家的《第十二夜》中，两对情人的离合悲欢使我们感到同样的关心，我们不能说四人中间谁是“主人公”，全剧的动作仍然是统一的。

在京剧《群英会》中，人物众多，每个人物都有自己的动作线，我们很难说谁是李渔所说的那个“一人”，也很难确立哪里是他所谓的“一事”，你能说这出戏的结构不统一吗？

在老舍的《茶馆》中，我们更找不到贯串全剧的“中心事件”，主要人物也不只一个，几个人物的命运及其相互关系，通过一系列事件贯串下来，构成了全剧结构的统一性。

话剧《霓虹灯下的哨兵》，把众多人物齐集在一个特定环境中，每个人物都有相对独立的动作线，剧作家把它们组织起来，构成一个完整的动作体系，从而达到了全剧动作的统一性。

话剧《转折》又向我们提供了另一种结构的方式：历史的斗争和现实的斗争交错展开，两者表面上互不相关，却有内在的统一性。

不同的例证，我们还可以列举下去：

在《日出》中，你能找得到贯串全剧的“一人一事”吗？

《北京人》符合“始终无二事，贯串只一人”的原则吗？

话剧《茶馆》中，“主要人物自壮到老，贯穿全剧；可是，贯串始终的“一事”又在哪里呢？

…………

这么多不同的例证恰恰表明：剧作家为剧本选取的生活题材是千差万别的，各个部分之间的联系也呈现出不同方式。结构的任务就在于生动地体现出不同题材各自的内在联系方式。剧本结构的方式，总是受题材内容的制约，因此，剧作家当然不能随心所欲地采用某种结构方式。试图规定出某种可以容纳一切题材内容的结构方式，是徒劳的，也是无益的。

李渔提出“一人一事”的结构方式，是以荆、刘、拜、杀为范例的。这几个剧本都是通过夫妻之间的离合悲欢的题材，反映家庭伦理道德观念。处理这类题材，“一人一事”的结构方式似乎是够用的。今天，戏剧的题材的范围要广阔得多了，而话剧的生活容量又比戏曲要大得多。剧作家要力求在剧作中更深刻、更广阔地反映历史和现实的生活，再把“一人一事”的结构方式作为不能逾越的普遍规律，那只能是削足适履，让广阔、丰富的生活服从于主观臆造的某种公式，这当然是不可取的。

写到这里，忍不住又要重复狄德罗那句开明的话：“只要动作统一，任何复杂的手法我都不加反对。”认定只有一种求得动作统一性的途径，对创作实践有百害而无一利。君不见，曾经流行一时的“中心事件”论，曾经把多少本来大有可为的作者引入了狭窄的死胡同！曾经把多少生动的生活题材排斥在戏剧舞台之外！又有多少作者勉强把生动的生活题材纳入“中心事件”的规范，而遗憾终生！请再重温一下老舍关于《茶馆》创造的经验吧！如果他真的按照“中心事件”的理论和建议去修改这个剧本，那么，恐怕它确实“早已跨台了”！

我们否定了“一人一事”、“中心事件”之类的结构成规，并不是说，动作的统一性就没有标准可循了。不，舞台有它自身的法则，动作的统一性有它自身的要求，诸如动作要前后贯串，因果相承；不同人物的动作线、不同的情节线之间要有内在的联系，不能彼此无关；“任何部分一经挪动或删削，就会使整体松

动脱节"（亚里斯多德语）……这些原则当然是应该遵守的，但实现这个原则的途径，决不是唯一仅有的。剧作家可以通过多种途径走向动作统一性这个目标，而使剧本获得我们所追求的那种吸引观众的戏剧性。

那么，怎样去获得动作的统一性呢？

3. 体现和图解只有一步之差

戏剧的基本手段是动作，剧本的主题思想永远渗透在戏剧动作之中。因此，在剧本中，动作的统一和主题思想的统一，是不可分割的，没有前者就没有后者。那么，反过来，剧本的主题思想对于全剧的动作，有没有凝聚作用呢？这种作用是明显的，是不容否定的。

《茶花女》的作者小仲马说过："如果不知道自己的目标，你怎么说得出走哪条路呢！"他所说的"目标"，可以看作是一部作品的"立意"。在他看来，剧本的"立意"对于把众多人物复杂的动作引向同一方向，是有重要作用的。而动作方向的集中，则是动作统一性的基本要求。

果戈里认为，主宰一个剧本的是"思想"，"没有思想，戏就没有个统一了"①。这句话通俗易懂，意思明确，似乎用不着任何解释。

列·托尔斯泰对艺术作品的完整性和统一性做过如下的解释："一些不能深入体会艺术的人，常常以为一部艺术作品之所以构成一个完整的整体，只是因为在一部作品中活动的总是同样的一些人物，一切都安排在同一个纠葛上面，或者作品所描写的

---

① 引自果戈里：《剧场门口》，引自《春风·外国文学专号》，1979年12月出版。

都是一个人的生活。这种看法是不正确的。这只是肤浅的观察者自己以为如此而已。把任何一部艺术作品连结成一个整体，并因此而产生了反映生活的幻觉的那种‘士敏土’，决不仅仅是人物和情境的统一，而是作者对待对象的那种独特的、伦理上的态度的统一。”① 这位作家所说的“对待对象的那种独特的、伦理上的态度”，也恰恰就是一部作品的基本思想。他在这里强调的正是作品基本思想的统一。在这里，他指的是“任何一部艺术作品”，其中当然也包括了戏剧作品。他的这些解释，对我们是有启示的。

别林斯基在评价莱蒙托夫的作品时说：“莱蒙托夫君的长篇小说贯穿着思想底统一性，因此，尽管其中有偶然的间断，却不能不在作者所安排的次序里去读它；否则，你就会读到两篇卓越的中篇小说和几篇卓越的短篇小说，而不知其为长篇小说了。这里没有一页、一字、一个特征是偶然写上去的；一切都来自一个主要的思想，一切都回到那个主要的思想。”② 这里讲的是小说创作。别林斯基在论述戏剧创作时也说过：“动作的单纯、简要和一致（指基本思想的一致），应当是戏剧的最主要条件之一；戏剧中一切都应当追求一个目的、一个意图。”③ 请注意，别林斯基把动作一致作为戏剧的主要条件之一，而他却给“动作一致”加了注解：“基本思想的一致”。很明显，他并没有把二者等同起来，而是认为两者是统一的，没有前者也就没有后者；反之，没有后者，前者也难于实现。他所说的“一个目的”、“一个意图”，似乎和“基本思想”也不能等同起来。可是，既然动作是揭示思想的基本手段，那么，人物动作的“目的”，则往往

① 列·托尔斯泰：《莫泊桑作品集序言》。

② 引自《别林斯基论文学》，上海新文艺出版社1958年版，第208—209页。

③ 引自《西方文论选》下卷，上海人民文学出版社1964年版，第382页。

是剧本思想所寄寓的实体；也就是说，全剧中人物的动作朝向一个明确的目的发展，这个目的把一系列动作贯串起来，剧作的思想就渗透在朝向这个目的的贯串动作之中。

劳逊对有关的问题讲了两点："在实践中，真正的统一性必须来自主题和动作的结合"；"将动作集结在一个特定的目的上就构成了作为戏剧本质的完整运动"。[①] 这两句话，应该说并没有超出别林斯基的见解。

贝克在阐述有关戏剧结构的许多问题之后，总括地说，他讲这一切，归根结底都不过是为了"动作的统一"。他又说："古今作者的剧本同样都必须是一个完整的东西，是一个统一体。必须有一个中心思想，或者叫作计划和目的，来给予剧本以有机的结构。"他曾举出当时的一个新剧本为例，说明自己的观点。这个例子占的篇幅较大。但对我们是有启发作用的，故摘引如下：

> "……第一幕本身是好的，第二幕有一场好，一场不好，第三幕本身也不错。但是到了剧终就不能不问问："这一切都是什么意思呢？"没有一个把各个部分联结在一起的东西。"中心目的"（原文为 centrel purpose，可以译作"中心目的"、"中心意思"等等——引者）没有清楚明白地强调出来。这个剧本的作者承认：他心中有了几个人物，就想到一场写一场，及至追问他究竟主题是什么，他一会儿说是这个，一会儿又说是那个，最后才老实说："我从来不曾站在一定的距离之外，看看这个剧本到底是什么意思。"又问他：似乎在每一场戏后面有着命运的嘲弄，因此有一个人虽然努力做到了全世界都公认为该做的事，但他不能不同另外

① 参见劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社 1978 年版。

> 两三个人发生关系；于是这些人永远在他的事业上叫他遭到悲惨的变化；对不对？他考虑之后答道："对，那么这个剧本就题名叫'人生的嘲弄'好不好！"把这个目的作为了他的意图，他把题材重新组织了一下，很快地各个部分就排好了队，结果写成了一个清楚明白而使人发生兴趣的剧本……

贝克感叹说："许许多多剧本，虽然也有好的人物描写，好的对话和在处理上的独到之处，就是为了那个毛病而遭到失败。"针对这个常见的毛病，贝克劝告初学写剧本的人："先写一个提纲，请有才能的人看看剧本的主题中心在哪里。作者一旦找到了这个中心……它就好比一块磁石，它能把思想，人物，动作，对话都吸到它的周围。"①

今天，我们不厌其烦地摘引贝克列举的例证，并非没有实际意义。他的劝告是有益的。

我引出这些剧作家、理论家的论述，决不只是给自己寻找名人作为"后台"。持有不同见解的同志，大概在戏剧史上也可以引出与此相反的主张，篇幅可能占得更多。问题在于，究竟哪一种观点能够经受住实践的检验。

在文艺作品中，形式的各种因素都是为表现内容服务的。作为文艺作品内容因素的主题思想，是作品的灵魂。结构的最终目的，当然是为了完整地、深刻地表现主题思想。解剖一部剧作，从中可以看到有三条线贯串着：人物动作的贯串线，人物性格的发展线，主题思想的贯串线。外在的、直观的是动作的贯串线，人物性格的发展线和思想的贯串线都潜藏在动作线之中，三者是统一的。那么，在作家的创作过程中，主题思想是否永远是消极

① 均见贝克：《戏剧技巧》，中国戏剧出版社 1985 年版。

的、被动的，它对组织全剧的动作是否具有积极的反作用呢？我认为，上面摘引的那些主张，是正确的。可是，在进一步阐明这个见解时，先让我们同所谓“主题先行论”划清界限。这个界限必须划得一清二楚。

界限至少有两条：

第一条是对主题本身的不同解释。

江青等人对戏剧作品的主题，有一个似是而非的观点。比如，她们说：京剧《海港》的主题是“国际主义”；《沙家浜》的主题是“武装斗争”；《红灯记》的主题是“无产阶级革命气节”等等。在她们看来，似乎一部剧作的主题只是一句抽象的概念，而且越抽象越好。实际上，这样解释主题，既不能准确、深刻地阐明作品的思想意义，也无助于正确解决任何创作问题。戏剧要求集中，包括人物、事件的集中，也包括主题思想的集中；但集中并不等于抽象化。剧本的主题应该明确、具体，不能太泛；而且它本身也应该包含着动作。比如，有人把《罗密欧与朱丽叶》的主题解释为“争得恋爱的权利”，有人则解释为“爱情战胜了封建仇视”。这两种解释的角度不同，深度也不同，但都是明确的、具体的，而且是有动作性的。

第二条在于“先行”二字。

“主题先行论”认为，主题的确立先于生活实践，是作家关在屋子里臆想出来的。它所规定的创作过程是：先确立主题，根据主题的要求安排人物、安置冲突、组织情节。按照这种创作程序，剧中的人物、冲突、情节都必定成为主题的图解。有人说，剧本中的主题和冲突必须一致。这句话看起来似乎是不错的。假如冲突和主题不一致，主题并不是冲突本身所包含的思想意义，它在剧本中就要成为外加的、贴上去的东西。但是，请注意！凭空臆造出主题，再根据主题的需要派生出冲突，用冲突去图解主题，不是可以使两者完全一致吗！如果再由这样的冲突派生出人

物的动作，不是也可以达到主题思想的统一和动作的统一的结合吗！沿着这条路，不是完全可以获得结构的统一性吗？靠“图解”的方式自然可以获得“统一性”，但图解的结果只能是概念化，使戏剧性完全丧失。

我们说，剧本中主题思想的统一影响动作的统一，决不是要求用动作去图解主题。作家要实现这种统一，应该走另外一条路——一条艰难的却是通向戏剧性的道路。

作家的创作过程，决不是纯理性的思维过程；当然，它也不是完全排斥理性认识的纯感性活动。从生活素材到剧本中的艺术形象，已经经过剧作者的选择、提炼、加工；剧本中的艺术形象，决不是纯客观的东西，而是渗透了作家对生活现象的评价，熔铸了作家本人的思想感情。有人说，电影中任何一个最简单的蒙太奇，都有作者思想感情的烙印，渗透着作家对生活现象的看法。这都是毫无疑问的。可是，作家的创作过程，由始至终不能脱离具体的、直观的、独特的形象。别林斯基说：“诗人能以诗的方式接受现实印象，并且能借助幻想的活动，在诗的形象中把那印象复制出来，——就是这种能力构成创作的才能。”① 所谓“以诗的方式接受现实印象”，当然不是关在屋子里“确立”抽象的主题，也不是象理论家那样，在对生活现象进行研究、分析的过程中形成某种概念，而把具体的生活现象作为证明概念的材料。对于剧作家说来，从现实中获取的具体的、直观的、独特的形象，是他创作的起点，又是他创作的归宿；他当然要进行研究、分析的工作，但是，这种工作一时一刻也不能抛开形象。剧本的主题思想，应该是作家在反复研究、分析生活素材（包括各种人物、各种人物关系、人物在各种情况下产生的丰富的动作，等等）的过程中逐渐明确起来的。剧作家在从生活素材中

① 引自《别林斯基论文学》，上海新文艺出版社 1958 年版，第 14 页。

获得主题的时候，如果不先获得主题赖以存在的人物、人物关系、人物的动作等等，它必定成为架空的东西。一个剧本要出新，关键问题在于要有新的思想。主题只是某现成观念的简单重复，剧本就不会有新意。这种新的思想，只能是在研究分析具体的人物、人物关系、人物动作中获得的，它是作家个人的新的发现。在一般的情况下，剧作家从生活中发现了很多独特的人物和人物关系，积累了丰富的、生动的人物的动作，这些素材可能都是片断的、零散的，不能集中起来，写不成一个剧本；经过反复研究、分析，从这些具体独特的人物、人物关系以及人物动作中，发现了内在的思想意义，这个发现，就会象一块磁石，把零散的素材中“含铁”的成分聚集起来，把其他部分舍弃掉。这样，剧本结构的统一性才有了基础。假使这个主题过于空泛，在作家生活积累库房中的丰富素材，可供选择的东西不是太多了吗？假使剧本的主题是凭空臆造出来的，在它的周围并没有“含铁”或“不含铁”的材料可供选择；那么，作者只能根据它的需要去臆造各种人物，安排人物关系，并赋予这些臆造的人物以符合主题要求的某些动作，从而走上图解的道路。

当然，创作的过程是十分复杂的。有时，我们读了一个剧本，或看了它的演出，之后，又听了剧作者介绍自己的创作过程，他讲了自己在生活中获得的很多原始材料。我们把作者介绍的原始材料和剧本本身相比较，往往会发现一个奇怪的现象：剧本本身远不如作者介绍的原始材料那么生动，那么激动我们，很多激动我们的素材完全没有写到剧本中去；作者介绍的素材是生动的、有特点的，但写出来的东西却是一般化的。我们把疑问提给作者，他会说：我也知道那些材料是好的，但组织不进去。那么，为什么他把那些生动的、有特点的材料舍弃不用，反而去写一般化的东西呢？我觉得，造成这种憾事的原因大都在那个“主题”：作者虽然获得了那么多生动的、感人的生活材料，却

不是在研究这些生活材料的基础上形成剧本的主题；由于种种原因，作者按照某个时期斗争形势的需要，确定了剧本的思想意图。无疑，这个主题是有现实意义的，甚至是“重大的”。但是，作者却发现，从生活中获得的那些材料却和这个主题挂不上钩。这样，主题明确了，它对于作者手中的材料并无凝聚作用，它排斥这些材料，迫使剧作者按照它的需要去另行虚构人物，安排人物关系，寻找人物的动作。于是，奇怪的事情发生了：从生活中获得的那些生动、感人的材料不能组织进去，作者却步入了“主题先行”的路子。在这条路上，作者所获得的“统一性”，仍然是在一般化、概念化的基点上的“统一性”。

不，我们不能走这条路。

4. 看一看“磁石”的作用

把主题思想比作“磁石”，是恰当的。可是，强调这块磁石对统一全剧动作的作用，是不是一定会造成剧本的概念化呢?

莎士比亚的剧本是最没有概念化的。别林斯基说过：莎士比亚作为一个伟大的诗人，他决“不肯把现实牺牲给心爱的概念”[①] 这位深刻理解莎士比亚的俄国评论家还说：“莎士比亚笔下的每一个人物都是生动的形象，里面没有一点抽象的东西，却好像没有任何修改和变更，整个从日常观察中撷取过来似的。”[②] 他的剧本的主题是明确的，思想是深刻的，动作是丰富的、又是统一的，达到了主题的统一和动作的统一的结合，但决不是在概

①② 见《别林斯基选集》第1卷，人民文学出版社1958年版，第368页、第428页。

念化的基点上的结合。

我们再谈一谈《哈姆莱特》。因为这部剧作很能帮助我们正确区分两种不同的“统一性”。

这出戏的主人公在剧名中已经指明了。哈姆莱特在全剧中的动作是丰富的，全部动作都趋向一个目的——复仇，当然不是直线的，而是曲折的。在他刚出场的时候，面对先王死后朝廷的腐败、庸俗风气，沉浸在极大的痛苦之中；在第一幕的结尾处，他从先王鬼魂那里了解到阴谋的真相，发誓复仇，却又被“整顿乾坤”的重任压迫着；从第二幕以后，他生活在意识到重任在肩却又自感无力完成的深重矛盾之中，犹豫徘徊，不断地批判自己、鞭策自己，却又不断地为自己迟迟不能行动辩解；经过反反复复的自我斗争和现实的启迪，他决心行动，最后和仇人同归于尽。另一个重要人物是国王克劳迪斯。他杀死哥哥，篡位夺嫂，本来想安享王位的富贵荣华；他对侄子表示出由衷的爱和父亲般的关怀，想以此和这位王子平安共处，甚至要把哈姆莱特立为王位继承人；可是，他在哈姆莱特表面的疯狂中发现了对自己的威胁，便施展阴谋除去隐患。如果说，这出戏的主题是“反对篡夺王位的斗争”（后面我们还要对这句话作必要的补充），这个主题就渗透在哈姆莱特和克劳迪斯两条动作线的对立发展之中，在动作的对立发展中自然而然地流露出来。

除了这两个人物以外，剧中还有很多人物。这些人物生活在同一环境之中，都有自己独特的动作。他们个性鲜明，既不只是主人公的陪衬物，也不是主题的图解者。他们都是按照各自的性格逻辑在行动着，可是，他们各自的动作却从不同的角度体现着、丰富着那个统一的主题。

王后是一个不可重复的人物——任何个性都是不可重复的。我们曾经在莎士比亚的人物画廊里，见过那个参与篡夺王位的麦克佩斯夫人，王后并不是这种人物。她有自己独特的个性，按照

自己个性的逻辑在行动着，构成了一个独立的动作线。她的动作线，既不从属于克劳迪斯，也不从属于哈姆莱特。她不是参与谋杀先王的恶人，丈夫被杀死之后，她却嫁给了篡夺王位的凶手——丈夫的弟弟。她自知这是罪恶的，却希望别人对这种罪恶熟视无睹，或者对她宽容；廷臣们的态度，满足了她的愿望，她可以安然无事地过下去了。她爱自己的儿子，希望他接受克劳迪斯的关心，彼此和睦相处，这样，一切就都美满了。她不了解哈姆莱特为什么那样忧郁，她不去想、也不愿意去想儿子对“继父”有什么不满，她只希望奥菲利娅的爱情会使他消除忧郁、获得幸福。当哈姆莱特揭露了自己的丑行之后，她真正被震惊了；她却无力割断同克劳迪斯的关系，只求哈姆莱特谅解她、宽恕她，幻想着这样苟且下去。最后，她误饮毒酒而死，在死去时还是爱着哈姆莱特。这个人物独立的动作线，在全剧中是不是游离的、不统一的呢？不是，如果说，“反对篡夺王位的斗争”是这出戏的主题，这句话却包含着比字面的含意丰富得多的内容。“丹麦是一座牢狱”，这是莎士比亚对现实的评价，表明了他的人文主义理想和现实的严重对立。反对篡夺王位的斗争，意味着整顿这座牢狱——重整乾坤，也就是用人文主义理想改造现实。王后这个人物正是构成这座牢狱的一个部分。要知道，王后对先夫变节的行动，动摇了哈姆莱特对妇女的观念，动摇了他对人与人关系的观念，动摇了与此有关的一切人文主义美好的观念。这正是构成他痛苦、忧郁的重要原因之一。

波洛涅斯以及其他出场的廷臣们，也都有自己的性格，是活的人。他们既没有参与克劳迪斯杀死先王、陷害哈姆莱特的阴谋，也不是哈姆莱特复仇的助手，他们只是用自己独立的动作线构成这座牢狱的一个侧面。他们是剧作主题的艺术体现者，而不是它的图解者。

奥菲利娅爱着哈姆莱特，这种爱是纯洁的，真挚的，但却既

不同于苔丝德蒙娜对奥赛罗的爱，也不同于鲍细霞对巴散尼奥的爱；因为她既不是苔丝德蒙娜，也不是鲍细霞，她只是她自己——不可重复的“这一个”。她也爱着波洛涅斯，爱着雷欧提斯，前者是她的父亲，后者是她的哥哥，她无条件地执行他们的要求，包括让她断绝和哈姆莱特的关系这种难于接受的要求，这并不说明她不再爱哈姆莱特了。她不能理解哈姆莱特忧郁的原因，相信他真的因为失去爱情而疯狂，她以为父亲让她出面试探哈姆莱特只是为了帮助他。由于纯洁无邪的心灵无法承担感情矛盾（对父亲的爱和对哈姆莱特的爱已经无法调和了）的重压，她疯了，她死了。她是这座牢狱无辜的牺牲品。在莎士比亚看来，一切最美好的东西都不能不蒙上牢狱的阴影，最终被这牢狱所扼杀。我们在“戏剧场面”一章里，曾经简单谈过莎士比亚对奥菲利娅和哈姆莱特爱情关系的处理。他没有在明场大写男女主人公的爱情。我觉得，这位戏剧大师决不是认为奥菲利娅的爱情不值得大写特写，而是不肯让这样的场面冲淡更重要的东西——剧本的主题。主题一旦明确下来，它对选择戏剧场面、戏剧动作都起着留金淘沙的作用。

雷欧提斯呢？他是莎士比亚所展现的这个独特世界中的另一种人物，在全剧中似乎更具有独立性。他并不是坏人，他爱自己的父亲，爱自己的妹妹，这种爱却是肤浅的、平庸的；他生活在一场激烈的斗争之中，正是这种肤浅的、平庸的感情，使他丧失了是非标准。他起身去巴黎，也不是出于崇高的生活的，而是去那里尽情作乐。起身前，他嘱咐妹妹不要上哈姆莱特的当，因为他用平庸的人生观看待哈姆莱特，他既不了解哈姆莱特，也不了解奥菲利娅。回国之后，他妹妹疯了，父亲死了，他要复仇。他的复仇和哈姆莱特的复仇成为一个对比，对比出后者的复仇有着更深刻、更广阔的内容。这个人物不只是在剧情向高潮推进时起着作用，而且，他在和主人公的强烈对比中，体现着主题。他的

动作是主题的艺术体现，而不是主题的图解。

在全剧的结构中，还有一条动作线：挪威国王的侄子福丁布拉斯在丹麦国王死后，要派兵进攻丹麦；在克劳迪斯写信给挪威国王以后，他的这一行动被制止了，又要求借道进攻波兰。英国劳伦斯·奥立弗根据此剧拍摄的影片《王子复仇记》，把这条动作线删除了。有人认为："去掉福丁勃拉斯的情节对于原剧的结构往往并没有太大的损害。"[①] 其实不然。这条动作线，从全剧结构的总体说来，并非可有可无。我们看到，这条动作线在第一幕、第二幕都是交代性的过场，在第四幕第四场又是过场，之后，克劳迪斯派两个廷臣押送哈姆莱特去英国，途中遇见福丁布拉斯的军队，哈姆莱特和队长谈话之后，有一个重要的独白场面。这段独白告诉我们，哈姆莱特从挪威军队进攻波兰的行动中获得多么重要的启示：

> ……我的父亲给人残杀，我的母亲给人污辱，我的理智和感情都被这种不共戴天的大仇所激动，我却因循隐忍，一切听其自然，看着这二万个人为了博取一个空虚的名声，视死如归地走下他们的坟墓里去，目的只是争夺一方还不够给他们作战场或者埋骨之所的土地。相形之下，我将何地自容呢？呵！从这一刻起，让我摈除一切疑虑妄念，把流血的思想充满在我的脑际！

他把两个押送的廷臣送上了断头台，自己返身回到城堡；他要行动起来了。当然，由于种种复杂的原因，他还没有找到行动的方案——这个方案（"重整乾坤"的方案）他是找不到的。别林斯

① 见罗吉·曼威尔：《彼得·布洛克的影片〈李尔王〉》一文，译文载《电影艺术译丛》1979年第1期。

基指出，这段独白表现了“莎士比亚的实践哲学”[①]。莎士比亚深切感到人文主义理想同现实的对立，这种对立当然应该导致改造现实的实践；但他却又看到人文主义者在承担这个历史任务时是软弱无力的。他在哈姆莱特身上真实地表现了这种难于克服的矛盾，他没有宽容哈姆莱特的软弱，而是一次又一次地让他的主人公否定自己、批判自己、鞭策自己。作家在这段独白中表现出来的实践哲学，当然不是与剧本主题无关的东西，而是主题的深化。

结构的任务，是在舞台所允许的时间和空间中组织动作，而产生动作的却是人物。我们说，主题制约动作的统一，主题思想的统一和动作的统一的结合，有体现和图解两条途径，而这两者的界限，主要也是在于人物的塑造。所谓体现，剧中每个人物都有不可重复的个性，每个人物都是按照自己的意愿、目的在行动着，从而构成相对独立的动作线，而各自的动作线却都直接、间接地体现着全剧统一的思想；所谓图解，就意味着人物个性的消失，这些人物虽然也在那里行动着、相互交往着，可是他们的一切行动都仅仅是出于主题的需要，为了证明主题，动作失去了个性色彩，动作线失去了各自相对的独立性，人物失去了生命力。这个界限是很清楚的。

在剧本的创作过程中，如果说，剧作家注意的中心是塑造各种各样的人物性格；那么，每一个典型人物，都是按照自己的个性逻辑在特定的环境中活动着，他们的动作都受着个性的制约，都有自身的社会意义，显示着一定的社会本质。这个规律是不能违背的。写一个剧本，把这些人物组成一个完整的、独特的生活世界，就必须为每个人物找到在这个生活世界里的适当的地位，必须把他们的动作单独显示的社会意义联系起来；让它们从不同

① 参见《别林斯基选集》第1卷，人民文学出版社1958年版，第413页。

的角度揭示那个中心思想——剧作者写剧本的中心目的、中心意图。这样，才能使全剧具有统一性。有时，剧本的中心思想主要是从主要人物的动作线显示出来的——当然，其他人物决不是和主题无关的，也不是对体现中心思想没有独立价值的，他们也都从不同的角度体现主题、丰富主题、深化主题。象《哈姆莱特》就是这种类型。有时，剧本的中心思想也可以由各个人物的动作线汇合而成。在这种类型的剧作中，似乎没有绝对的主要人物，每个人物的动作都有自己的社会意义，它们和那个中心思想有着内在的联系，可以从不同的角度揭示它、丰富它、深化它，就像一股股各自独立的细流，汇入那条主干——剧本的中心思想。这是另一种方式的统一性。

我们在曹禺的《日出》和《北京人》等等剧作中，看到的是后一种类型的统一性。在研究这两个剧本结构的统一性时，要比分析《雷雨》困难得多。原因正在于，我们在这样的剧作中，找不到贯串全剧的“主要人物”和“中心事件”。可是，也正因为如此，它们更能表明全剧的中心思想对动作统一性的凝聚作用，更容易看清那块“磁石”的作用。

先谈谈《日出》的总体结构。

有人认为，《日出》的结构不如《雷雨》那么严谨。其实，一定要比较的话，应该说两者都具有统一性，只不过是两种不同的方式。在《日出》中，从那个没出场的金八，到出场人物潘月亭、李石清、黄省三、翠喜、小东西，以及胡四、顾八奶奶、张乔治、黑三、福升之流，连同对全剧起着贯串作用的陈白露、方达生，等等，每个人物都有自己的动作线，构成了一个复杂的动作体系。从表面上看，有些人物虽然聚集在这间大客厅里相互交往，却是各有自己的意愿，可谓各行其是，各吹己调，他们的动作似乎没有什么联系。有人把这个剧本看作是“人像展览”式结构的例证。我们不准备讨论这种说法是否正确，更不准备讨

论把“人像展览”作为结构的一种方式是否科学。有一点是清楚的，单纯的“人像展览”很难构成一部剧作。剧作家在剧本中向我们展示了当时社会上各种人物的风貌；问题在于，他是怎样把众多人物各自独立的动作组织成一个统一体的。要找贯串全剧的“中心事件”吗？这里没有。要找全剧的主要人物吗？这里很困难的（对此后面再说）。曹禺自己曾经说过：“在我写《日出》的时候，我决心舍弃《雷雨》中所用的结构，不再集中于几个人物身上。我想用片段的方法写起《日出》，用多少人生的零碎来阐明一个观念。如若中间有一点我们所谓的‘结构’，那‘结构’的联系，正是那个基本观念，即第一段引文内‘人之道损不足以奉有余’。所谓‘结构的统一’，也就藏在这一句话里。”[①] 或许，“阐明”二字，用得不够准确。除此之外，这句话比较准确地表明了本剧结构的原则。我们看到，剧本向我们展现的是一个人吃人的世界。生活在这个世界里的人物，虽然地位不同、性格不同、遭遇不同、结局不同，却都不能摆脱一条法则：“损不足以奉有余”。这个观念是作家从当时社会人与人的关系中发现的，在剧本中，它又渗透在各个人物的生活遭遇、生活命运之中，渗透在剧中（出场的和未出场的）人物相互关系之中。把众多人物的动作凝聚在一起的正是这个观念——剧本的主题。写这个剧本时，作家对潜藏在场上人物命运后面的那种势力，比在写《雷雨》时，认识的要深刻、具体了。场上的人物都按照自己的性格逻辑、按照自己的意愿在活动着，在彼此交往着，潜藏在他们命运后面的正是这条法则。大丰银行里的潘月亭、李石清、黄省三之间的关系，渗透着这条法则，他们的动作也受这条法则的制约。顾八奶奶和胡四，一个是俗不可耐的富孀，一个是令人作呕的“面首”，他们只是在醉生梦死的寄生生

① 参见曹禺：《〈日出〉跋》一文，引自《日出》，中国戏剧出版社 1957 年版。

活中鬼混着，看起来似乎没有卷入交易所大鱼吃小鱼的角斗；可是，寄生生活使他们不能不有所依附，而他们的命运也就和这场角斗联在一起了。陈白露是一个久经人世沧桑的高等妓女，靠出卖色相换来豪华的生活，她自认为已经看透了这个世界的隐秘，有自己的人生哲学；她不甘忍受那个恶势力的摧残，又投靠了另一个银行大享，到头来却也没有逃脱恶势力的魔爪。方达生本人是和这个现实世界格格不入的，他本来是要带着陈白露脱离这个罪恶的渊薮，对这里人与人的关系是超脱的，甚至不屑一顾；最后，却表示要留下来争一争，斗一斗，同金八们较量一番。至于翠喜、小东西们的生活，正是这个罪恶社会的一个最黑暗的角落，他们的命运构成了这条社会法则的有机部分。还有那个没出场的金八，正是操纵社会命脉、操纵场上众多人物命运的恶势力的代表，是"损不足以奉有余"的直接体现者。总之，曹禺发现了那个黑暗世界人与人关系中具有本质性的东西，把它作为剧作的"磁石"。正是它，把全剧各种人物的动作凝聚起来，使各自独立的动作线组织在一起，实现了动作的统一性。剧本没有更具体、更明确地展现出这个世界的对立物——工农劳动群众，只是在暗场喻出另一个世界，作为这个生活角落的强烈对比，让我们看到了作家的希望所在。作家没有让工农劳动群众出场，原因可能是多方面的。但我认为，主要的原因还在于那块"磁石"，它不容许作家让工农劳动群众占居明场的位置；如果硬要这样做，那将破坏了"结构的统一性"。

《北京人》称得上是曹禺结构技巧成熟的标志。这出戏三幕四场，十多个人物的活动始终没有离开曾家的小花厅。剧作家要把众多人物的动作完全集中在唯一的空间里，并能显示出丰富性和统一性的结合，是很不容易的。在这出戏里，空间高度集中，动作却相当丰富；剧作家把众多人物集中在一间小花厅里，却又让每个人物按照自己个性的逻辑去行动，去相互交往，构成一个

接一个普普通通的生活场景。就在这唯一的空间展开的一系列生活场景中，寄寓着明确、深刻的思想：一个显赫一时的封建家庭，已经是“树倒猢狲散”了。正是这个潜在的中心思想，赋予剧中不同人物的动作以内在的有机联系。把一个个普通的生活场景连接成一幅时代的画面。全剧没有任何抽象的说教，由始至终让形象说话；全剧结构朴素、自然，却又具有高度的统一性。

曾老太爷曾经是这个家庭的支柱，在他当年之时，曾公馆荣华显赫，“不是个蓝顶子、正三品都进不来”，“送个名片就能把人押起来”。然而，今非昔比。如今，曾公馆的门口堵满了催债的债主，这位老太爷已经奄奄一息，终日哀叹“子孙不屑”，折子上的存款已经用完，他唯一的希望就是保住那个漆了一百多道的棺材，待寿终正寝之日睡进去。可是，最终，他连这个棺材也没有保住……

曾思懿出身于封建士大夫家庭，自命知书达礼，精明干练，惯于权诈。她，似乎是曾公馆的实权派。她凭着自己的精明，尽力维持这个摇摇欲坠的家庭，到头来却是徒劳。有人说，她象《红楼梦》里的王熙凤。不，她就是“曾思懿”，是地地道道的“这一个”。

曾文清是作家塑造得很成功的“典型环境中的典型人物”。他的性格是这个特殊环境造成的：出身于书香门弟，是曾家唯一的继承人，母亲的娇惯，寄生的环境，使他的半生都是这样度过的：“春天放风筝，夏夜游北海，秋天逛西山看红叶，冬天早晨，霁雪时在窗下作画，寂寞时徘徊赋诗，心境恬淡时独坐品茗。”这样的生活环境造就出一个无用的寄生虫，一个完完全全的废物。家世的没落，使他更感到厌倦，“懒于动作，懒于思想，懒于说话，懒于举步，懒于见人，懒于做任何严重费力的事情。”这样一个“懒于动作”的人物，也有自己的动作：用吟诗作画、养鸽子、抽鸦片等无聊行为填补灵魂的空虚；他就像在茫

茫大海中抓住一根稻草一样，抓住了愫方，不肯放手；他在无法再拖的情况下，终于走出了家庭，曾皓、曾思懿希望他能为这个家庭寻来一线生机，愫方希望他能活得象一个人，这些通通都是幻想，他飞了一圈，“飞不动了，又回来了”；最后只有象“闹耗子”似地死去了。

曾霆也有自己独立的动作线。他也是曾老太爷所说的“不屑子孙”之一，但他已经不是曾文清了。小客厅外面的环境变了。他身在这间小花厅里，但心却向往着外面，向往着同伴们那种自由自在的生活。在他的周围有两个世界：一是这间棺材似的小花厅，二是学校里同伴们“野马似的”自由生活的世界，这种生活世界通过袁园侵入了这间花厅。他追求那个世界，反抗着曾皓、曾思懿为他立下的生活信条，但他也是无力闯出去的。

愫方是被这个阶级断送了的悲剧人物。她出身没落的世家，却常年寄人篱下。多年的寄居生活，她是在伺候人、忍受各种讥讽、屈辱中度过的。她是一个十分坚强而内心光明的女子。她爱上了一个实际上是毁了她的人，同情了一个实际上是害了她的人，她以前的悲剧就在这里。如果真象瑞贞所说，她如果能把对曾文清的幻想、热情放在一些大的事情上，会作出很多有益的事情。封建家庭的牢笼，把她的一切美德通通压得变了形，她的前半生毁掉了；照此下去，她将会继续在屈辱、伤痛中度过余下的岁月，成为一个可怜的殉葬品。可是，在她唯一的幻想破灭之后，终于睁开眼睛，看见了另一个生活世界，使她冲破牢笼振翅飞去了。

瑞贞，是这个家庭中的叛逆者。她生活在这个牢狱般的笼子里，精神却完全属于另一个世界。她顽强地反抗着强加给她的封建规法，并在那个光明的世界中找到了出路，于是，就迎着光

明，昂首走去。

在这间小花厅生活着的十多个人物各自的动作线都有相对的独立性，有些人物的动作之间似乎并没有直接的联系。比如，围绕那口棺材展开的纠葛，确实在全剧结构中具有重要的作用。曾皓拼命想保住那口棺材，曾思懿要卖掉那口棺材，两个人物的动作针锋相对，而曾霆、瑞贞和这场纠葛并无牵连；愫方和曾文清之间的关系，使曾思懿恨之入骨，一再冷嘲热讽，甚至从中作梗，而曾皓却不知情，也未过问；袁任敢生活在这里，每月按时交房租，每天忙着自己的事情，并没有介入曾家各种矛盾关系中去，曾思懿想让愫方嫁给他，他却无动于衷……作家把人物集中在同一个空间里，既没有用贯串全剧的事件把他们联结在一起，也没有让他们统统卷入某种重大的冲突中去；只是把他们放在一个特定的环境之中，展开他们之间微妙的关系，赋予他们以丰富的动作，揭示各自相对独立的动作线所蕴含的社会意义，汇合成全剧的中心思想。正是这个中心思想，赋予各自相对独立的动作线以有机的联系，构成一个完整、统一的动作体系。

很多剧本的创作过程表明：剧作家在探索反映广阔的社会生活时，都在力求实现反映生活的广阔性和完整性的结合，实现人物和人物动作的丰富性和统一性的结合。在一部剧本的修改过程中，主题思想的明确、集中，对实现这种艺术境界往往起着重大的作用。

特列尼约夫的话剧《柳鲍芙·雅洛娃娅》的修改过程，生动地说明了这种情况。

这个剧本是苏联早期优秀剧作之一。作家曾经写过很多小说，这个剧本的结构仍有小说的痕迹。剧本的长处是生活面广阔，人物众多，人物性格丰富生动，我们可以在剧本中看到在苏联内战时期错综复杂的社会关系，看到在这个动乱年代里各阶层人物的精神状态和独特的生活命运；而在广阔性、丰富性中，又

具有完整性和统一性。从介绍此剧创作过程的文章中[1]，我们可以看到那块“磁石”对凝聚全剧复杂的动作体系、对实现丰富性和统一性的结合，起着明显的制约作用。剧本中有名有姓的人物就有四十多个，每个人物都有自己的动作线，呈现出错综复杂的局面。贯串全剧的情节线，是红军和白军争夺这座城市的反复斗争，这场斗争由两条动作线构成：一条是，柯什庚领导的革命委员会在白匪军进攻、占领这座城市的时候，营救被捕战友，同时组织力量夺回城市；另一条是雅洛娃娅和丈夫相互寻找，在动乱中偶然相遇，最后毅然决裂。在最初的稿本中，全剧情节中这两条主干，是“独立发展”的，而且，剧作家对雅洛姬娅和丈夫相会到决裂的线索，是从道德的、伦理的角度去开掘的。从不同的角度开掘动作、情节，可以获得不同的主题思想。可以看出，从道德的、伦理的角度开掘雅洛娃娅的动作线，当然可以独立成戏，可以充分通过雅洛娃娅个人情感和革命利益的冲突，揭示应该如何处理夫妻关系、如何对待道德等等思想。可是，把这些思想作为全剧的主题，怎样把两条“独立发展”的动作线纽结在一起呢？又怎样把其他众多人物复杂的动作体系溶合为一个有机统一体呢？这当然是困难的。把柯什庚的动作线推到背景去吗？删掉其他人物各自独立的动作线吗？如果这样修改，那将变成另外一个剧本。剧作家在深入分析素材的基础上，重新明确了剧作的中心思想。这个中心思想，不仅把两条“独立发展”的动作线纽结起来，也把其他众多人物各自独立的动作线有机地溶合起来。有人说，这出戏的中心思想是“共产党和党在革命事业中的决定作用”。这样的解释，似乎还嫌笼统。剧本所展示的是十月革命刚刚取得胜利的年代，这是一个社会大动乱的年代，

① 均见《柳鲍芙·雅洛娃娅》，作家出版社 1956 年版。

是年轻的苏维埃政权经受严重考验的年代。当时，苏维埃政权缺少坚强的红军正规部队，缺少坚强的军事干部，缺少精锐的武器，在这些方面，英法日波等外国干涉者和白匪军的反革命武装居于很大优势。可是，苏维埃政权却在很短的时间内，打败了外国干涉者和白匪军，取得全面胜利。原因何在？剧作家没有简单地回答这个问题。他在生活中注意的是人，是各种人物的思想状态、心理状态以及他们的生活道路；他从这些素材中找到了问题的答案，获得了剧作的主题思想：夺取政权之后的布尔什维克，用真理把劳动群众和知识分子吸引、团结在自己的周围，战胜国内外的敌人。这个主题明确了，柯什庚的动作线突出了。柳鲍芙的动作线不再是“独立发展”，而纳入了全剧的基本冲突——敌对阵营为争夺这座城市而进行的反复争夺战，她和丈夫的会面、决裂的线索，与完成柯什庚交给她的战斗任务（查得被捕人员的下落、保存武器等等）紧密联系起来了。而这条动作线的思想意义也汇入了那个中心主题。不仅如此，就连水兵石万佳、老教授高尔诺斯塔耶夫，连同那位寻找两个孩子的母亲玛丽亚、新兵皮卡洛夫、押送石万佳的护送兵，等等，他们都有独特的性格、独特的生活道路，他们的动作看起来是互不相关的，却从不同的角度显示着新生的苏维埃政权巨大的影响力量，从而汇入了那条统一的思想线。这出戏中，反面人物很多，从白匪军军官马里宁·库托夫，投机商人叶利萨托夫，富农分子、独眼的谢妙，贵族小姐、反动透顶的潘诺娃，以及女仆杜尼卡、告密者契尔等等，他们在白匪军占领城市的时候，象沉渣泛起，竞相登台表演：玩弄权术，勾心斗角、争风吃醋、投机倒把；当红军反攻过来之时，又象一堆枯叶，被秋风卷起，向四处飘扬而去。作家没有把这群丑类漫画化，而是着力揭示他们各自的精神状态、心理状态，表现白匪军所代表的是一些什么人的利益。在这群反面人物中，雅洛沃依的命运具有更大的典型性。他是反动阵营中一个

有思想、有才干、有活力的成员，他的结局更深刻地揭示了白匪军必定覆灭的趋势。要找贯串全剧的冲突，那自然是红军与白匪军争夺这座城市的斗争。可是，剧作家却没有把全剧的结构完全局限在冲突本身的范围之内，而是把这场冲突作为背景，把几十个人物放在这个背景上，通过有力的动作展示各自的生活命运，在这中心主题的基点上，求得结构的完整性和统一性。如果仅仅从敌我双方争夺城市的过程进行结构，剧中很多人物都可以删去：首先是格罗兹内被正法，契尔的告密，潘诺娃的反复无常，接着是杜尼卡、马霍拉，还有玛丽和两个儿子戏剧性的相逢，甚至连同老教授夫妇的遭遇……删去这些，当然无损于主要动作的进展，却有损于主题思想的深刻性和丰富性。因为，它们都是体现、丰富主题思想的，在结构的统一性中应该占有自己的位置。

当然，我们强调主题思想对动作统一性的影响作用，决不是要剧中人物的每一个动作都必须紧扣主题，把动作变成某种观念的重复图解。在剧本中，每个人物都应该在体现主题中占居适当的位置，他们的动作应该与主题有关；同时，要塑造丰满、生动的人物形象，就应该尊重人物性格自身的逻辑，不能让他们的动作逾越个性的渠道，因为只有在这条渠道之中，他们才会获得生命。在这里，图解和体现，有时只有一步之差；但其结果，却是差之毫厘，谬之千里。

这里还想指出一种情况：一个初学写戏的作者把剧本写出来了，问题很多，但人物、动作都有活力，有生动感人的东西。怎样帮助他加工呢？有些“医生”不是对剧本的全局、总体进行实事求是的分析，不是从剧本已有的人物性格、动作的基础上肯定长处、指出不足，帮助作者进一步明确剧本的主题，启发作者从哪里入手进行深入开掘；而是抓住一个人物的几句台词，或者用逻辑推理的方式指出应该写什么主题，要求作者删去与主题无关的东西，相应地强调、补充一些东西，如此等等。服用这类药

方的结果往往是主题突出了，剧本原有的活力却失掉了。这类的“统一性”是不可取的。

5. 找到结构的中心

剧本的主题思想可以把众多人物分散的动作凝聚起来，使它们相互之间具有内在的联系，构成一个有机整体。可是，任何有机整体，都必须有它的中心。在艺术上，没有中心的东西，不会具有统一性。一幅大型的历史画，画面上可能出现几个、几十个人物，其中必定有居于画面中心的人物；一幅风景画，画面上可能有山有水，有树木，有亭台楼阁，其中也必定有它的中心。那么，一出戏呢？出场的众多人物都有自己的动作，构成一个庞大的动作体系，其中有没有它的中心呢？当然要有。

戏剧是选择的艺术。所谓选择，包括人物性格的选择、事件的选择、动作的选择、场面的选择等等。“选择”，不仅意味着对大量生活素材的取舍，还包含着从中确立中心的工作。剧作家在决定把哪些人物、哪些事件、哪些场面、哪些动作作为剧本的内容时，也必定要考虑全剧动作的中心①是什么。这种选择，当然不是盲目的，也不是出于纯艺术的考虑，而是和确立全剧的主题思想分不开的。主题思想制约着把生活素材中哪些东西写进剧本中去，也制约着从中确定中心（动作的中心）的工作。从结构的角度来说，这个中心，必须明确。单纯的“人像展览”，没有中心，不能使作品具有统一性。即使全剧是以某一人物为主，

① 这里所说的“动作的中心”，曾经有过不同的说法。如英国欧·林格伦在《论电影艺术》一书中，就曾经用过“中心动作”、“中心行动”、“行动主题”等等概念，其实，含义大同小异。

这个人物的动作也不能是散漫的、任意堆砌的，应该有它的中心。林格伦说得好：作家的创作可能从不同的角度开始，“但一旦他的作品成形时，一个中心行动就会开始出现，”[①] 他认为：“任何一个结构良好的剧本，都可以用简短的几句话来说明它的中心动作。例如莎士比亚的《裘力斯·凯撒》可以归纳成下列几句话：“一个思想高尚的罗马人——勃鲁脱斯，深信罗马将由于它的统治者凯撒的野心而受到危害，在别人的怂恿之下，他参与了一群政治阴谋者谋弑凯撒的计划，终于他也受到了惩罚。”[②] 当然，对其他“结构良好”的剧本，我们同样可以用几句话进行说明。

我们说，结构的统一性，主要指的是动作的统一性，在好的剧本中，动作的中心往往是全剧基本思想寄寓的实体；那么，这个关系到全剧基本思想的动作的中心，究竟在哪里呢？全剧动作的中心是否尽指全剧主要人物的动作呢？这同样是一个比较复杂的问题。

别林斯基曾经说过：“莎士比亚的每一个剧本都是一个完整的、个别的世界，有它的中心，有它的太阳，许多行星和卫星环绕着这颗太阳旋转。”[③] 无疑，在《哈姆莱特》中，这个中心正是哈姆莱特。剧中所有其他人物，虽然决不是为了陪衬他而存在，都有自己的个性，“都处在自己个性不可逾越的圈子里”，“为自己活着”，“为自己行动”；[④] 但是，他们又都围绕着那个中心——哈姆莱特。在《奥赛罗》中，那个中心就是奥赛罗。在《李尔王》中，昏聩的李尔正是结构的中心。剧作家正是在这些人物的生活命运中，发现了某种社会的本质，找到了剧本的

① 参见《论电影艺术》，第41页。
② 同上，第36页。
③ 参见《别林斯基选集》第1卷，人民文学出版社1958年版，第426页。
④ 同上，第444页。

主题思想，同时也就确定了全剧的主人公，把他的动作作为全剧动作体系的中心。不过，在有些剧本中，主人公不只是一个，有的是两个人物——《罗密欧与朱丽叶》；有的可能更多——如《第十二夜》；等等。在这些剧本中，结构的中心就不是“他”，而是“他们”。

那么，问题似乎是明确的：结构的中心就是全剧的主人公！可是，不要忙于作出这样的结论。因为，我们马上就可以找出“例外”的情况。

我们在前面曾经讨论过《日出》、《北京人》等等剧本的结构方式，这里还可以把讨论继续下去。

在《北京人》中，出场人物很多，谁是真正的主人公呢？要回答这个问题，似乎就不那么容易了。我们说，使这出戏的动作获得统一性的是那块“磁石”——剧作的主题思想。动作本身的中心又在哪里呢？简括地说，“树倒猢狲散”，是把众多人物的动作联结在一起的一条纽带，而直接体现这个中心动作的人物是曾皓。他不仅是那个正在崩溃的封建制度的艺术体现者，他的性格也生动地体现了这个制度一切非人性的东西。他主宰的那个家庭已经没落了。他终日哀叹家运不昌，儿孙不屑，自己整天“尽吃补药”苟延残喘，拼命想保住那口漆了一百多道的棺材，为自己准备一个体面的“归宿”，到头来，却连它都没有保住。正是这个中心动作，把其他几个人物分散的动作纽结在一起。曹禺自己说过，有些戏，人物即主题。那么，在这出戏里，集中体现主题的那个动作的中心，正在曾皓身上。从表面看来，曾思懿在剧本中的戏要比曾皓重得多，她是全家的主管，她与其他有些人物的关系似乎更直接、更具体，但她并不是结构的中心。

《日出》的出场人物更多，但主人公是谁呢？似乎是难于回答。可是，这出戏并不是单纯的“人象展观”，也有它的结构的中心。有人说，陈白露在这出戏中起着贯串作用，这当然是对

的。没有她，出场的其他人物就难于齐聚在那间豪华的客厅里，构成一个“完整的、个别的世界”。其实，方达生也是“贯串人物”，全剧从他的到来开始，又以他离去结束，在第三幕，又是他把我们带进了那个“最黑暗的一个角落”。可是，这两个人物既不是全剧的主人公，也不是结构的中心。曹禺自己说，这出戏“没有绝对的主要动作，也没有绝对的主要人物”，剧中人物“互为宾主，交相陪衬，而共同烘托出一个主要的角色，这‘损不足以奉有余’的社会。”剧作家介绍自己的创作意图的材料，对我们研究剧本有着重大的参考价值；但我们研究的对象却是他实践的成果——剧本本身。如果说，剧作家把“损不足以奉有余”的社会作为剧中“主要的角色”，那么，这个“角色”并不能成为结构的中心；试想，在这个角色的周围，可供选择的人物、事件、动作不是太广泛了吗？如果说，“没有绝对的主要动作，也没有绝对的主要人物”的说法，是符合剧本实际的；那么，全剧的动作有没有中心呢？剧中有没有“相对”的主要人物呢？我认为是有的。在剧本中，“损不足以奉有余”不仅仅是一个抽象的观念——正像作家自己所说，全剧“结构的统一”就“藏在”这个观念里；而且，全剧动作体系的中心，也就在这里——“弱肉强食”；而直接体现这个中心动作的人物，正是没有出场的金八。曹禺说，他“故意叫金八不露面，令他无影无踪，却时时操纵场面上的人物，他代表一种可怕的黑暗势力”。金八在剧本中的确没有露面，但却不是“无影无踪”。他不仅操纵着出场人物的命运，明场展开的错综复杂的矛盾也都和他有着直接、间接的关系：有些是受着他的动作的影响，有些则直接由他的动作推动着。在第一幕，小东西刚刚出现，不仅引来了金八手下的一帮地痞，也引出了金八本人的动作——她刚刚逃出这个魔王的控制；在第三幕，她又落入金八的魔爪，并在他所控制的这座人间地狱里，走完了短促的人生之路。在第一幕，我

们感觉到陈白露好像也和金八打交道，在后面我们进一步了解到，她原来“得罪”过金八，到头来也没有逃过他的主宰。在第三幕，正是由于她目睹了潘、李之间的角斗和共同的结局，并洞察到在背后操纵他们命运的那个金八的威力，从而看清了自己的归宿。方达生是为陈白露而来的，陈白露把他留下来“看看这个地方”，他看到了什么呢？在第四幕，他告诉陈白露：“我问你，人与人之间为什么要这么残忍呢！”“我奇怪，为什么允许金八他们这么一群禽兽活着？”当他离开这座大客厅时又告诉我们：“我一定要跟金八他们拼一拼！”围绕大丰银行兴衰展开的矛盾，在全剧中占有很大分量。这些矛盾从一开始就和金八的活动紧密相关；他不仅操纵着公债的涨落，也掌握着大丰银行的存亡。在第四幕，这些矛盾向高潮推进，金八的动作和明场矛盾发展的关系就更清楚了：先是潘月亭被他制造公债猛涨的假相所迷惑，从而把李石清推入绝境；紧接着，公债猛跌，潘月亭破产，大丰银行倒闭，顾八奶奶的存款完了，陈白露的经济来源断了……在这里，由于金八推倒了第一张多米诺骨牌，造成连锁反应。通观全剧，正是这个没有露面的人物，在全剧的结构中却居于重要的地位。作家把他的动作完全放在暗场，在明场正面表现的是其他人物之间的关系，而这些明场人物的动作却被他影响着、推动着、操纵着。如果删除了这个人物，全剧的很多场面就难于衔接，全剧的动作就会变得支离破碎，结构的统一性就不复存在了。

话剧《柳鲍芙·雅洛娃娅》的主人公是雅洛娃娅。在原来的稿本中，剧作家着重从道德的、伦理的角度展开她和丈夫的关系，当然可以围绕她组织全剧的动作。可是，随着主题思想的深化，全剧结构的中心已经转移到柯什庚身上。对此，无须重述。

在戏曲剧本中，我们也可以看到很多类似的例证。

关汉卿的《包待制智斩鲁斋郎》，是一出结构很特殊的杂

剧。剧中有两个主要人物：柳州银匣李四和郑州六案都孔目张珪；这两个人物的遭遇交替发展，构成两条并行的、相对独立的情节线。先是鲁斋郎在许州抢走李四的妻子，李四赶到郑州告状，在长街市上心疼病发作，被张珪扶到家中，张妻治好他的病，并认他为弟。接着，鲁斋朗又霸占张珪之妻，却将李四妻子送给张珪。李四回到许州，发现一双儿女失踪，又赶回郑州，在张家和妻子相会，张珪失去妻子，又丢失了一双儿女，苦于告状无门，便将家业交给李四，出家修行去了。包公奉命出巡，在许州遇见李四的一儿一女，又在郑州遇见张珪的一儿一女，先后将他们收留抚养。他查得鲁斋郎的罪恶，奏明圣上，斩了这个恶霸，与民除害。后来包公要四个孩子到云台观追荐各自的父母，不期和李四夫妻、张妻相遇，又巧遇张珪；众人劝张还俗，张珪不愿，包公赶来相劝，张珪才同意还俗，使得两家团圆。这是一出“公案戏”，但和一般的公案戏不同。包公在剧中并不占居重要的地位，他在最后一折才出场，他收留四个孩子、智斩鲁斋郎的过程，都是暗场处理的（是由他出场后交代的）。剧本的楔子和前三折，写的是鲁斋郎作恶致使李四、张珪家破人散的过程；最后一折则着重写两家的团聚。全剧的主人公应该说是李四、张珪。但是，结构的中心，则是作恶人鲁斋郎。

京剧《四进士》结构的中心并非是四个进士（毛朋、顾读、刘题、田伦），也并不是宋士杰（在剧本不断修改加工过程中，他逐渐成了全剧的主要人物）。把全剧众多人物的动作联系在一起的是杨素贞。同样，在昆曲剧本《十五贯》中，全剧的主题思想是通过况钟和过于执的冲突揭示出来的，这两个人物的冲突是紧紧围绕熊友兰和苏戌娟的命运展开的，结构的中心是这两个受害者。

我们列举的几个剧本，说明了什么问题呢？

首先，剧作者从生活素材中获取的主题思想，对于凝聚全剧

的动作，对于结构的统一性，起着磁石的作用；可是，要真正获得结构的统一性，剧作家还须要找到全剧结构的中心，把剧中众多人物的动作有机地联系起来。结构作为剧本的形式因素之一，它是内容的反映，也受内容的制约。题材是剧本内容的基本因素。剧作家采用某种结构方式，原因是多方面的（如舞台的法则、剧作家的个性特点等等），其中，也受他所反映的题材的制约。题材，包括着作家所选取的人物、人物生活的环境、人物之间的相互联系以及由此而形成的一些事件，等等。剧作家在反复研究题材的各种因素时，逐步把握住各种因素的相互关系，把握住各种因素的特定位置，也就会抓住它们的“中心”。题材各种因素的相互关系，各种因素的特定位置，什么因素居于中心地位，正是题材本身规律的反映，也是生活规律的表现。剧作家在剧本中采用什么结构方式，怎样确立结构的中心，如果符合题材本身的规律，因而也符合生活的规律，那么，形式和内容是和谐的，这样的结构就有助于揭示生活的本质。如果结构的方式不符合题材本身的规律，形式和内容就会是不和谐的，也就无助于揭示生活的本质。因此，我们不能脱离特定的题材，片面地评价某种结构方式的优劣，剧作家也不应该脱离剧本的题材，随心所欲地确定结构的中心。说到底，我们在上面列举的那些不同的剧本，正反映了题材的广泛多样性。

其次，事件是题材的因素之一。在处理某种题材时，剧作家用一个事件贯串全剧，剧中的许多人物都围绕这一事件活动，全剧的动作统一于这个事件，当然也可以获得结构的统一性。我们不否认这种结构方式的长处。可是，寻找中心事件，并不是使全剧动作获得统一性的唯一方式，我们否定把中心事件作为实现结构统一性的唯一方式，只是为了使实现这种统一性的途径更为广阔。

其三，在题材的诸种因素中，人物是主要的因素。从这个角度当然可以找到实现动作统一性的途径。可是，居于全剧结构中

心的人物，可能是全剧的主人公，也可能是剧中某个次要人物，甚至可能是不出场的人物。认为只能把主人公作为结构的中心，是不全面的，因为这种观点不符合题材的广泛多样性，剧作家如果把这种方式作为戏剧结构的法则，也许在处理某种题材时可以获得成功，在处理另外一些题材时，则会走向失败。

6. 时空观念是一成不变的吗？

话剧剧本是时间、空间限制最大的文学形式，这种限制是受舞台法则决定的。剧作家对时间、空间的处理，直接关系到剧本的结构。同时，话剧时间、空间的观念，也直接影响着对结构统一性的理解。

在本章的开头，我们对话剧时空观念已经作了概括的介绍。这种时空观念，并非自古如是，而是在话剧艺术的发展过程中逐步形成的。在欧洲，舞台是在公元前四世纪后半叶兴建的。古希腊悲剧的每一出戏也分几场，每一场的时间处理和现在的话剧基本相同，但空间的处理则具有很大的假定性：舞台布景是固定不变的——即随剧场一起建成的宫殿式的背景，不同的戏故事发生的地点不同，但却都在同一固定的布景中演出；没有大幕，从一场戏到另一场戏的转换，用歌队表示。我们看到英国老维克剧团演出的《哈姆莱特》，舞台空间的处理很象中国传统戏曲的演出，舞台上从始至终是象征城堡的固定布景，每一场戏的不同场景，则用简单的道具的变化表示。可是，这只是舞台布景的“简化”。莎士比亚剧本中对每一场戏的特定空间，是写的很清楚的，是具体的。在以后，随着舞台条件的发展，话剧的时空观念逐步固定下来。简单地说，这种观念是：大幕打开，展现在我们面前的是一个具体的、实在的空间，出场人物在这个空间相互

交往，各有各的动作，人物的上场下场，又把一幕（或一场）戏分成若干场面。在一般情况下，一场（或一幕）戏中场面不断转换，但空间不变；如需要变换空间，就要使动作暂时中断，拉上大幕换景，大幕打开时已进入另一幕（或一场）。由一个场面转到另一个场面，动作是延续的，时间也是延续的；如果中间插入回叙过去的场面，就要作“暗转”处理；如果动作的时间间隔过长，也要换幕、换场，或者“暗转”，或者用其他特殊的处理方式。话剧在我国已有五十多年的历史，而绝大多数剧作和演出，就是在这样的时空观念中原地踏步。在国外，被誉之为为近代戏剧开辟新纪元的易卜生，为我们留下了不少现实主义的杰作，这些剧本全部都是这样处理时间空间的。一般地说，人们对话剧与戏曲、电影、小说在时空观念上的区别，似乎都是这样理解的。

当然，可以预见，这样的时空观念，还会被很多剧作家作为创作的依据；这样处理时间、空间，也必定会继续造就出许多结构严谨、动作统一的成功剧作。

如果说，话剧的这种时空观念，是随着舞台的建设以及舞台物质条件的发展逐步形成的；那么，舞台条件的继续发展，是不是会影响时空观念的发展、变化呢？上述这种时空观念，是不是已经凝固不变了呢？

事实上，这种观念已经被创作实践突破了。这里只举出几个剧本作简括介绍：

1937年，37岁的夏衍写出了那部现实主义的名剧《上海屋檐下》。20年之后，他回忆这出戏的创作情况时说：“那时，年轻胆壮，敢于把什么都搬到舞台上去（上海的弄堂房子），现在写这样的戏，就得考虑多一些了。当然，那时也没有什么清规戒律。”[①] 此剧共分三幕，戏剧动作发生在同一场景，时间从下午

① 夏衍：《谈〈上海屋檐下〉的创作》，载《剧本》1957年4月号。

开始，到晚上结束。从这个意义上说，它很符合古典主义关于"时间整一"、"地点整一"的法规。那么，它会触犯哪一条"清规戒律"呢？问题似乎就在对舞台空间的处理。在这出戏里，剧作家写了上海一座弄堂房子里五个人家的十多个人物。不过，他并没有用贯串全剧的中心事件把这些人物纠集在一起，这五个人家虽然也相互来往（就像在现实生活中同住一座弄堂房子的人们一样），但他们的交往并不是戏剧动作的主要内容；在更多的时间内，他们分别在各自的小天地里，各自过着自己的日子，念着自己的那本经。这出戏"反映上海这个畸形社会中的一群小人物，反映他们的喜怒哀乐，从小人物的生活中反映了这个大的时代，让当时的观众听到些将要到来的时代的脚步声。"① 这是剧本的立意所在。从全剧的结构来看，剧作家既没有让这些小人物齐集在一个房间中相互交往，展开冲突，也没有用大幕的启闭转换空间，交替展现每个人家的生活情景；而是根据题材的特殊性，根据立意的要求，把几个独立的小天地同时展开在我们面前：楼下"灶庇间"里住着小学教员赵振宇一家人，与此相接的"客堂间"是房东林志成一家的小天地；在楼上，除了老报贩住的搁楼我们看不见以外，黄家楣的亭子间向我们打开了窗子，施小宝寄居的那间前楼则全部可见。在剧情发展中，出场人物有时在几个隔开的房间（加上楼梯过道）里同时动作，有时此起彼伏，交替活动，场面调度大有蒙太奇的效果。这样，舞台空间的处理就呈现出比较复杂的状况，实际上是扩大了舞台空间的容量。

十年之后，田汉的力作《丽人行》诞生了。剧作家为了广阔地展现斗争生活的情景，打破了易卜生式结构的传统，吸取中国戏曲结构的长处；全剧二十一场，共十三个场景。有人把它称

① 夏衍：《谈〈上海屋檐下〉的创作》，载《剧本》1957年4月号。

作“电影式”的话剧。其实，它在某些场景的处理上虽然很象电影（如第四场），从全剧来看，却更象戏曲。如果说，《上海屋檐下》是在同一场景中进行多空间的处理；那么，这出戏则采用了多场景的分场结构方式，从而使舞台空间变幻多彩。

对今天的观众说来，这两出戏处理舞台空间的方式，已经不怎么新鲜了。可是，在我国三、四十年代的话剧创作中，这两位剧作家的探索精神是很值得肯定的。到了五十年代，夏衍本人却对此产生了疑虑：“现在写这样的戏，就得考虑多一些了。”那么，要“考虑”的，是进一步探索创新，还是终结这样的探索呢？实际上，从50年代之后，在二十多年的时间内，我们的话剧创作在时间、空间的处理上，不但没有继续向前迈进，甚至连这样的探索也不多见了，这种状况是值得深思的。

不过，在国外，很多剧作家都在努力探索着。

阿根廷剧作家奥古斯丁·库塞尼的《中锋在黎明前死去》，是我国观众很熟悉的。他的另一个剧本《一磅肉》（上海作家出版社于1964年出版译本），写于1954年。此剧的情节并不复杂，对时间、空间的处理，却很不一般。在剧中，某公司的雇员别路维尔由于劳累致病，先后被几家公司解雇，薪俸连续减少，生活困难，债台高筑。他被债主们逼得走投无路，只有向高利贷者托·夏洛克借了一笔钱。由于不能按期偿还利息，被迫签了一张契约：如果在一月之内不能还清借款，“将根据司法程序按法律手续，从本人胸前贴紧心口处割肉一磅，归债权人所有。”别路维尔当然无力按期还债。债权人向法院起诉。法庭宣判照约割肉。一磅肉真的被割下来了，被告律师说：契约里只写明割肉，倘若被告流了血，债权人就犯了“损伤、谋害罪”。法官宣布当场检验，却发现被告未流一滴血。最后，剧作家通过剧中一个没名没姓的“人”，宣告说：“我来告诉你为什么别路维尔没有血吧。他的血都被榨干了。”此剧如果按照故事发展的自然进程进行结

构，大概可以写成多幕多场。剧作家为了着力揭露资本主义司法工作的本质，集中写法庭宣判的过程。在剧本中，主要场景是法庭，先是陪审员和旁听者陆续入座，法官出场宣布开庭，原告律师历数被告的“罪状”；接着，被告律师出庭辩护，随着他的辩词，舞台上相续出现别路维尔日常辛勤工作、得病求医、先后被几家公司解雇、债主逼债、向夏洛克借债、签立契约等等场面。这是一部不分幕不分场的大型“独幕”剧，舞台时间、空间变换频繁，在结构上很像电影。剧作家用特殊的方式处理舞台时间、空间，不仅使观众象亲临法庭旁听这场荒诞的审判，而且能够目睹被告的苦难经历，从而大大增强了戏的效果。这出戏寓意深刻，富有情趣，在结构上也是完整统一的。

美国剧作家阿瑟·密勒的话剧《推销员之死》，诞生于40年代末。这出戏时间、空间的处理，都没有受上述那种时空观念的束缚。剧作家把自己的剧本称之为“私语两幕附安魂赞”，用我们通常的说法是两幕加一尾声。在两幕中，人物活动的主要场景是推销员威利的家里，但是，剧作家对空间的处理是很自由的，他常常把我们带入“当代纽约和波士顿各地”的不同场景中去，空间变换频繁；而人物动作的时间，也是忽而现实、忽而过去。剧作家通过时间、空间的特殊处理，把现在和过去、现实和幻境融合在一起，创造了引人入胜、发人深思的意境。据说，这个剧本诞生之后，在纽约曾连续上演七百四十二场，被列为百老汇舞台上演记录最长的剧目之一，并两次获奖。人们对这出戏的思想倾向曾经争论不休，可是，我们不能否认，尽管剧作家在时间，空间上自由转换，全剧的结构却是完整统一的。

罗马尼亚剧作家波波维奇70年代的新作《权力和真理》①，时间、空间的处理也颇为自由，结构也是完整统一的。

① 载《当代》，1979年第1期。

迪伦马特的《老妇还乡》，全剧共分三幕，但在每一幕中场景的变换大都是很频繁的，最典型的是第二幕。在这幕的开头，背景是金使徒旅馆的阳台，前景是伊尔的小百货店；之后，左侧前景变成了警察局；很快，在右侧，伊尔的小百货店又变成了市政府的办公室；紧接着，左侧的警察局又变了牧师的房间；最后，舞台又变了火车站……在这里，舞台场景随着伊尔的行动不断变换，空间处理十分自由。通观全幕和全剧，结构也是和谐统一的。

这些剧作表明话剧创作中的一种趋向：为了深刻表现特定的内容，有些剧作家已经感到话剧舞台时间、空间的严格限制束缚自己的手脚，他们在探索着突破这种限制，在实践中树立新的时空观念。当然，现代舞台设备的发展，也为这种探索提供了条件。

在《一磅肉》中，剧作家通过时间、空间的特殊处理，在着力展示法庭审判过程的同时，按照时间顺序把别路维尔生活贫困的过程，生动地展现出来。这些“回叙”的场面和律师的辩护词融合起来，从而获得了结构的统一性。在《推销员之死》中，剧作家对时间、空间的特殊处理，主要是为了充分展现人物潜在的心理活动。我觉得，后一类剧作，更值得重视。

人们看到，很多现代作家越来越着力于向人的内心世界开掘，小说作家展示人物心理活动的方式越来越广泛了。在60年代和70年代的影片中，很多编剧、导演都广泛使用切入镜头，把人物内心隐秘活动化为具体的、生动的视觉形象。在第一章，我们对话剧揭示人物内心隐秘活动的手段作了一些介绍：莎士比亚剧作中大段的独白（《哈姆莱特》、《李尔王》等），契诃夫剧作中人物对话包含的丰富的潜台词（《万尼亚舅舅》、《樱桃园》）等等。在今天，这些方式都在被广泛地使用着。与此同时，有些剧作家又在探索着把人物内心的隐秘表现得更具体、更

生动、更具有“直观性”；为此，他们通过对时间、空间的特殊处理，把人物丰富的内心活动化为形象的舞台场面。实践证明，话剧舞台在这方面有着很大的潜力。

前面提到阿瑟·密勒的剧作，就表明了这种趋向。有人说，这位剧作家在创作中是“重分析”的①；密勒自己也说过：他的创作是“规规矩矩地以传统的现实主义为基础的，而且试着使用各种方式来扩展它。以便直接、甚至更猝然、更赤裸裸地提出隐藏在生活表面背后的，使我激动的事物”②。在《推销员之死》中，剧作家在时间上忽而现在，忽而过去，在空间上频繁转换，把现在和过去，现实和幻境融合在一起，不仅仅是出于推进情节的需要；主要的意图还在于，深入揭示主人公在困境中复杂的内心矛盾，深刻地剖析把他推向自杀之路的社会的、历史的以及心理的原因。我们在剧本中看到了这种效果。可是，如此自由地处理时间、空间，是否可以实现动作的统一性呢？这里，只简略分析一下第二幕中几个场面的转换和衔接。

推销员威利从家里来到老板霍华德的办公室，他对霍华德说，自己年老体弱，今后不愿再出门推销，请求在办公室“找个差使干干”，霍华德一口回绝。威利怒火上升，向老板诉说：自己当年放弃同哥哥一起去阿拉斯加开发金矿的计划，留下来给霍华德的父亲沿路推销商品，在这个字号“耗上了三十四年”，如今“连保险费也付不起了”，“你不能吃了桔子扔掉皮——人可不是水果”。老板不但不理会这一套，并断然把他解雇。屋子里只剩下威利，他生活无着，悔恨交集，在精神恍惚中回忆起过去哥哥（本）劝他去阿拉斯加时的情景。大幕没有拉上，但空间变换了，时间回到了过去。场面是这样衔接的：

①② 参见梅绍武：《阿瑟·密勒的六个剧本》，载《外国戏剧资料》1979年第1期。

〔……威利两眼望着空中，筋疲力尽。这时音乐声起——是本的音乐——开头远，越来越近，越来越近。威利说话时，本自右方上。他拎着旅行袋和雨伞。

威　利　噢，本，你事情办得怎么样？讲讲你的秘诀吧！你已经把阿拉斯加的买卖结束了吗？

本　　　要是你对该办的事心中有个数，那就费不了多大功夫。只是短途的公出罢了。一个小时内要上船，想来告别。

威　利　本，我一定得跟你谈谈。

本　　　（看一下表）没时间了，威利。

威　利　（穿过台口走向本）本，一点办法也没有，我不知怎么办才好。

本　　　喂，听着，威利。我在阿拉斯加买下一片森林，需要一个人替我来照料照料。

威　利　天呀，森林！我同两个孩子到美妙的大自然里去！

本　　　你门口就有一片新大陆，威利。离开这些城市吧，城市里到处是流言蜚语、定期付款和法院。攥紧拳头，在那儿准能打出个天下发笔财。

威　利　对，对！林达，林达！

〔早年的林达拿着洗好的衣服上。

…………

接下去，先是威利、林达和本继续商量是否去阿拉斯加，他们决定不去。威利对本说："在这里只要你有人缘，总有一天就可以发大财"，"我们要在这里发财"。于是，本走了。倒叙的场面继续下去：威利的两个孩子比夫、哈比和小伯纳德出场，威利要和

他们一起去球场看比夫的比赛，他幻想着比夫将要成为纽约全市学校锦标赛冠军队的队长；查莱也来了，威利狂热地夸耀着儿子会成为“雷德·格兰奇（美国20年代橄榄球球王——原注）第二。一年拿两万五。”……这几个倒叙的场面，是几年前的往事。哥哥在阿拉斯加“发了大财”，他自己却丢掉了这样的机会。当时，他曾狂热地希望比夫发迹，几年之后，这个球星却一事无成。如今，他替老板卖了三十多年的命，竟落得个无力谋生，像水果皮一样被人扔掉。在悔恨交集之时，回忆起这段往事，抚今思昔，心中别有一番滋味。这是合乎心理逻辑的。对往事的回忆，作为内心的隐秘活动，在这里并不是用对话、独白表现的，而是化成了具体的、直观的舞台场面。在这几个倒叙的场面之后，威利又回到了现实——他离开霍华德的办公室来到查莱的会客室。威利本想找查莱借钱应急，查莱却说：“我给你一份工作”；出于自尊心，他拒绝了，查莱生气地把钱借给他，他感激地走了。舞台上又暗转换景：我们看到的是一个酒店——比夫、哈比约威利在这里会面。当他来到这里的时候，知道比夫向奥利弗借钱谋生的计划失败了。他骂比夫。比夫也回骂他：“瞧瞧你堕落成什么样子了！”他认为儿子“存心羞辱”自己。在他们谈话的时候，几次插入一个女人的笑声，为又一个倒叙场面作准备。终于，这个倒叙的场面出现了：威利在波士顿的旅馆里和一个女人胡搞，比夫赶来，对他说，自己由于“学分不足，不能毕业”，请他去学校里求老师帮忙，他答应马上乘车回去；可是，比夫却发现父亲和那个女人胡搞的真相，不能谅解，一怒之下走了。可以看出，比夫所以变成目前的状况，是和这种往事有关的。他的生路断了，儿子谋生的计划失败了，加上儿子对自己的羞辱，自己对儿子的内疚……在这里，现实和往事交错在一起，把威利推向绝望的境地。当他再回到现实的场景中时，已经决定自杀了……

舞台上时间、空间如此自由地转换，很像电影的蒙太奇。在电影中，倒叙画面的切入，往往是表现人物内心隐秘的手段。在这出戏里，时间、空间的自由转换，同样是为了向人物的内心深处开掘。现在场面和倒叙场面的衔接，主要体现了人物心理活动的逻辑。如果说，全剧的中心动作是威利的自杀，那么，这些倒叙场面，正是由人物在现实中的遭遇生发出来的，又作为推动人物走向悲剧结局的心理根据的重要部分。在全剧的总体结构中，剧作家用人物心理活动的链条，把这些倒叙场面和现实活动的场面紧密联结起来，实现了动作的统一性。

自由处理时间、空间，不仅有助于深刻揭示人物的内心世界，对于剧本反映生活的深度和广度，对于展现复杂的情节线索，都会起到重要的作用。当然，剧作家处理时间、空间上的自由，总是要以动作的统一性为限度。

在这里，需要进一步谈谈话剧和戏曲、话剧和电影的关系。

中国传统戏曲剧本，对时间、空间的处理，要比话剧自由得多。我们知道，戏曲舞台场景的假定性、虚拟性以及舞台动作的程式化、虚拟化，是使剧作家可以自由处理时间、空间的重要条件。前面提到的越剧《梁山泊与祝英台》中“十八相送”一场，舞台上并没有小河、独木桥、村庄、水井、观音堂等表现具体场景的实体，观众只是看见男女主人公在空旷的舞台上作着各种不同的虚拟性的动作，但是，通过演员表现过桥、观井等等动作以及他们的唱词，就会通过自己的想象浮现出具体的空间，相信人物是在过桥，是在井边观井。假如舞台场景过“实”，把小河、独木桥等等都变成可见的实体，再让演员原地转圈，那些动作、唱词就不会使观众产生原有的时空感觉了。话剧比传统戏曲在场景上要“实”得多，而且，话剧舞台的场景设计越来越“实”，这是使话剧舞台的时空观念不同于戏曲的原因之一。话剧编剧、导演要自由地处理舞台时间和空间，往往会与过“实”的舞台

场景发生矛盾。为此，很多剧作家和艺术家为了获得更大的自由，相应地增强空间的假定性。例如，在《老妇还乡》的第二幕，当前场的实景是警察局时，只有一张暗示具体空间的办公桌；当伊尔离开警察局去找市长时，舞台的另一侧只是简单地变换了暗示性的布景："挂下一面写有'市政府'字样的牌子"，一张办公桌，象征性的墙上"挂着一幅建筑设计图"。（均见剧本的提示）在《推销员之死》中，全剧两幕均是同一虚实结合的布景。实景的主体是威利住宅中的厨房、威利夫妻的卧室、楼上两个孩子的卧室，等等。在舞台前部，则是变换频繁的写意性空间；在展现现实的场面时，只是用一两张桌子和搬进搬出的椅子，暗示出不同的空间；在展现回忆和幻境的场面时，干脆连这样的暗示性布景和道具都不存在。仅以厨房的墙壁来说，它是"虚拟性"的。在现实的场面中，那面"虚拟性"的墙壁是存在的；在人物进入回忆和幻境时，这面墙就不存在了，人物可以自由地穿过它。这些剧目启发我们思考一个问题：在话剧创作中，要突破传统的时空观念，是否应该吸收中国传统戏曲在场景设计上的长处，适当改变舞台场景过"实"的状况呢？这是一个值得注意的问题。我认为，这种尝试至少是发展话剧艺术的途径之一。当然，话剧舞台动作比戏曲更接近于生活，而剧作家在学习、吸收传统戏曲场景设计中的假定性和虚拟性时，必须考虑这个前提；否则，舞台场景和人物活动的不协调，是很难避免的。因为，话剧终究不同于戏曲。

话剧和电影的时空观念是很不同的。对电影的编剧、导演说来，舞台是整个世界。电影剧本对时间的处理，更比话剧要自由得多。如果要用话剧的时空观念要求电影，那就等于取消了这种独立的艺术形式。那么，话剧在时空处理上，能不能吸收电影的长处呢？事实上，有些剧作家、导演已经从不同的角度进行过探索。例如，在有些话剧剧本和演出中，在场与场之间、幕与幕之

间，在天幕上映出电影镜头，为舞台上人物的活动提供视觉的背景，或展现规模宏大的场面，以弥补舞台空间的局限。这种方式可以称之为戏剧加电影。再如，有些剧本和演出，把舞台分为不同的表演区，各有不同的人物在活动，运用灯光处理，此明彼暗，此隐彼现；这种方式，很象电影中的平行蒙太奇。或者进一步在舞台上设置两个以上的实景空间（有人称之为“并置景”或“多空间”），剧中人物或是在不同的空间交替动作，或是同时动作（很像电影中的“多银幕”或“分割银幕”）。这些，实际上都在不同程度上起着扩大舞台空间的效果。在有些剧本中，展现现实场面的时候，插入回忆的场面，在时间上倒转，在空间上变换，场面和场面的关系很象电影中的“闪回”法。在《推销员之死》中，现实场面和回忆的场面有时竟然合而为一。这类场面与电影中的叠印镜头有某些相似之处，但却是舞台化的。比如，在该剧的第一幕，查莱来找威利，两个人在厨房里一边打牌一边谈话，他们谈到威利的工作，谈到比夫和威利的关系。这是一个现实的场面。威利在打牌和谈话中，回忆起与哥哥本的一件往事，于是，本突然出现在舞台上。这时，主人公已经处于现实与回忆交融的境界之中，他一面同现实的查莱交往，同时又与回忆中的本交谈，舞台上出现了这样的场面：

威　利　不会用工具的人算不上男子汉，你真讨厌！

查　莱　别骂我讨厌，威利。

〔本大伯，拎着旅行袋和雨伞……正在威利说话的当口，他上场。

威　利　本，我累得要死。

〔本的音乐声起。本朝四下看看。

查　莱　好，打下去；你就会睡得好些。你叫我本吗？

〔本看看手表。

威　利　真稀奇。你一时叫我想起我哥哥本。
本　　　我只有一会儿工夫。（他走来走去，打量着这地方。威利和查莱继续打牌）
查　莱　嘿，你从此再也听不到他的消息了？
威　利　林达没对你说吗？两星期以前我们收到非洲他妻子寄来的信，他死了。
……
本　　　在阿拉斯加发财的机会多得很，威廉。想不到你居然不上那去。
威　利　可不，多得很。
查　莱　呃？
威　利　那是我生平碰到过的唯一 一个知道成功秘诀的人。
查　莱　谁？
本　　　你们全家好吗？
威　利　（拿着一笔赌注，笑咪咪）好，好。
查　莱　今晚真够呛。
本　　　妈跟你一起住吗？
威　利　不，她老早就死了。
查　莱　谁？
……

在戏剧中，当一个人与其他人物交往时，由于心绪烦乱而回想起一些往事并自言自语，使别的人物感到奇怪，这种场面是可能出现的。但是，回忆中的人物与现实人物同时出现在一个场面中，这种表现方式在传统的戏剧中却是没有的。在电影中，如果一个人物在同其他现实人物交往时回想起往事，当然可能将回忆中的人物和场面化为视觉画面；可是，回忆的主体要在往事场面中出

现，其本身也大都是以过去的形貌出现，而现实场面中的其他人物则不能并存于往事的画面之中（除非他是往事的参与者，但也以过去的形貌出现）。阿瑟·密勒在处理现实与往事、客观场面与主观场面的联系方面，确实是借鉴了电影的时空观念。因此，有人才把这部剧作称之为“电影化的戏剧”。与此同时，剧作家又把电影的结构舞台化了。

当然，话剧在借鉴电影的时空观念时，还需要注意如下问题：戏剧构成的基本单位是舞台场面，而影片构成的基本单位是“画面”（镜头）。对电影来说，场面过于集中、场面过长是剧本结构的弱点；可是，在话剧中，场面的集中则是结构的长处，而场面过于零碎则是不可取的。如果场面转换过于频繁，而每一个场面本身都不能充分开掘，当然会影响戏剧效果；而动作进展的时间一再被打断，又容易破坏舞台节奏和场面本身的情绪力量。可是，这一场只是说明，剧作家在吸收电影时空处理的长处时，不要忘记话剧本身的特点，不要违背舞台的基本法则。

7. 从高潮看统一性

劳逊在《戏剧与电影的剧作理论与技巧》中曾经说过：“高潮是考验结构中每一个元素的效用的试金石。”提出这个问题，对创作实践是有意义的。

高潮，是涉及到剧本结构统一性的重要问题。

不过，在讨论这个问题之前，我们不妨暂时丢开劳逊这个有见地的观点，先对“高潮”本身费些笔墨。因为，在涉及到戏剧结构问题时，尽管人人都谈论它，对它却有不同的解释；在分析某一个剧本时，有人说这里是高潮，有人却说高潮在另外的地方，各有不同的解释，莫衷一是。

有人从观众“感情反映”的角度去解释它。英国威尔特说：“高潮是给观众造成最大的印象，也是得到观众最富于感情反映的时刻。这是感情最强烈的时刻。”① 一出戏，如果不能得到观众的感情反映，当然是不好的。全剧中“感情最强烈的时刻”，自然也会给观众留下难忘的印象。问题在于，千余名观众同看一出戏，感情反映并不是始终一致的。观众的感情反映，不仅决定于剧本和演出，也受观众本身主观因素的支配。那么，所谓“感情反映”。拿什么作依据呢？而且，那些“感情最强烈的时刻”，又是怎样造成的呢？

有人从舞台情绪效果的角度去解释它。劳逊说过：“高潮不是最喧闹的一刻；但它是最富有意义的一刻，所以也是最紧张的一刻。”② 把“喧闹”和“紧张”加以区分，无疑是正确的。多少剧作已经证明，那些最喧闹的场面，并非就是“最紧张的一刻”。可是，“最紧张的一刻”指的又是什么呢？“紧张”作为一种情绪效果，又是由什么造成的呢？情绪效果可以是外在的，也可能是内在的。在《罗密欧与朱丽叶》中，墨故求和梯暴尔的决斗，罗密欧和梯暴尔的决斗，似乎是“最紧张的一刻”；男女主人公在墓穴先后死去，不也是最富于情绪效果的吗？只从这个角度去解释高潮，似乎是难于准确说明的。

有人则从剧中人物命运的角度去解释它。李健吾认为：高潮“是主要人物应付事变的内心活动的外现，即行动的决定性关节，这个决定性的转捩关头，即戏剧的高潮。一般讲，高潮就是主要人物的全部活动的成败关键。”③ 可是，在一出戏中，主要

---

① 威尔特：《独幕剧编剧技巧》。

② 劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社 1978 年版，第 336 页。

③ 参见《高潮》一文，载《人民戏剧》1978 年第 5 期。

人物不只一次地应付事变，而每一次应付事变都会有丰富的内心活动，究竟哪一次“内心活动的外观”是全剧的高潮呢？决定主要人物活动的成败关键的因素是很多的，高潮指的是哪种因素呢？把这样的解释应用于具体作品的分析，很可能导致难分难解的争论。同一篇文章认为，《罗密欧与朱丽叶》的高潮“是在第五幕第二场，即曼图亚闹瘟疫，给罗密欧送信的僧人不许出城，又找不到其他送信的人。这决定了他们的命运。”这样的解释似乎是符合上述定义的。可是，人们会问：造成男女公人公悲剧命运的因素究竟是什么呢？该文的回答是：“偶然性造成了他们的双双死亡”。并由此得出结论：“这当然是败笔”。其实，这并非败笔。在剧本中，男女主人公的悲剧命运在这场戏之前就决定了：两个家族的相互仇视是男女主人公结合的最根本的障碍，罗密欧杀死了梯暴尔，旧恨加上新仇，罗密欧只有逃走，他和朱丽叶的结合更不可能得到双方家族的同意。慈祥的长老从中撮合，虽然为他们的命运带来一线生机，可是，他的帮助能够克服那个根本的障碍吗？试想，如果僧人把信送到，罗密欧赶到墓穴等待朱丽叶醒来，他们的爱情就会得到家族的承认吗？偶然性的事变只是阻碍了前一个偶然性的“转机”；而男女主人公双双死去，是由封建仇杀这个社会必然性因素造成的。男女主人公的悲剧结局，又促使两个家族在血的教训中消除对立，合好起来。莎士比亚正是通过主人公的悲剧命运揭示了剧作的主题：纯真的爱情战胜封建仇视。

有人是从揭示主题的角度解释高潮的。曾经有过一种说法：高潮是完成主题的地方；有人甚至说得更具体：高潮就是点题的地方。只从主题的角度解释高潮，当然是片面的。“点题”，可能有不同的方式。用几句台词说出主题，也是点题的一种方式，但这能说是高潮吗？

对高潮最一般的解释是：高潮指“叙事性文学作品中主要

矛盾冲突发展到最尖锐、最紧张的阶段，是决定矛盾冲突双方命运和发展前景的关键一环，为情节结构的组成部分之一。在高潮中，主要人物的性格，作品的主题思想都获得最集中、最充分的表现。在戏剧作品中，高潮又称‘顶点’，通常出现在全剧的后半部。”① 这段话的前一半所指“叙事性文学作品”，自然包括小说、叙事诗、电影、戏剧等等。其中，“矛盾冲突发展到最尖锐、最紧张的时刻”，同“主要人物的性格、作品的主题思想，都获得最集中，最充分的表现”的时刻，从纯理论的角度说来，当然应该是统一的。这样的作品确实存在。可是，在有些作品中，这些因素却往往是不统一的。这段话的后一半谈到了戏剧作品的特殊性，而“顶点”一词，又不够明确：是指矛盾冲突的顶点？“感情反映”的顶点？情绪效果的顶点？还是别的顶点？

英国 B. H. 克拉克对高潮另有一种解释：“高潮是动作到达它的顶点、到达它在发展过程中最危急阶段的一点，过了这一点以后，紧张便开始松弛和消失。”② 这是从动作的角度解释高潮的。下面我们还要谈到这种解释。

可以看出，人们对高潮的不同解释，原因在于讨论问题的出发点不同。假如“感情反映”、“情绪效果”，“命运的转捩”、矛盾冲突，主题思想、动作等等因素，在一出戏中能够完全统一起来，那似乎是再好不过了。如果真的如此，尽管人们从不同的角度对高潮下不同的定义，在分析具体作品时，却可以殊途同归。可惜，这些因素却常常是不统一的。或许正是由于对高潮难于准确地解释，有人认为一出戏可能有两个高潮：情节的高潮与感情的高潮；有人则提出“高潮线”、“高潮圈”等等概念，主

① 引自《辞海·文学分册》，上海辞书出版社 1981 年版，第 13 页。

② 转引自劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社 1978 年版，第 336 页。

张扩大高潮的范围。

高潮，属于戏剧结构的范畴。结构的基本任务，是在戏剧时间、空间的范围内组织动作。在剧本中，动作是塑造人物形象、揭示人物性格的基本手段；动作使矛盾冲突得以具体、直观的体现；情节也是由人物的动作体现出来的。人物的动作在剧本中应该有所发展，也有它的顶点。人物动作的顶点，当然是能够充分揭示人物性格的地方。同时，一出戏的主题思想也是在动作中体现出来的。动作的顶点，也应该是能够充分揭示主题思想的地方。因此，人物动作的顶点，同充分展示人物性格、揭示剧作的主题思想，应该是统一的。

在很多剧本中，我们很容易看到这些因素的统一。比如，易卜生的《玩偶之家》，主人公娜拉动作的顶点是出走，这是完成娜拉性格塑造的地方，也是集中揭示主题的地方。在莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》中，男女主人公动作的顶点是在墓穴中双双自杀，这是完成人物性格塑造的地方，也是最充分揭示剧作主题的地方。同样，在关汉卿的《窦娥冤》中，窦娥动作的顶点，是在刑场上控诉那个旧社会，发下三桩誓愿，这里也是完成人物性格塑造和主题体现的地方。

当然，有些结构复杂的剧作中，人物动作的顶点和揭示人物性格、体现主题的关系，并不象这些剧本那样明显，但是，我们透过复杂的情况，仍然可以发现它们之间的关系。

那么，“从高潮看统一性”，究竟意味着什么呢？

首先，我们在前面说过，结构的统一性意味着动作和主题的结合，这种结合，当然应该在高潮场面中得到检验。一个剧本，应该有思想的中心，动作也应有个中心（或者说顶点）。剧作者构思剧本的过程，可能是在大量、分散的动作中，抓住动作的中心，在这个基点上明确剧本思想的中心；也可能在研究、分析散漫的动作的思想含意时，先明确剧作思想的中心，再对动作进行

选择，从中确立动作的中心。不管是前者还是后者，动作的选择和思想的集中是伴随着进行的。而结构的任务，就是使动作和思想结合起来，其中当然包括，要使动作的中心和思想的中心统一起来。如果剧本动作的中心，不能充分揭示剧作的中心思想——主题，那么，主题就得靠“贴”上去，靠“台词”、“唱词”去点题。“点题”，正确的含意应该是点在动作上，不能点在外加的言论上。

结构——动作的组织、布局，动作体系的逻辑，必须是生活规律的反映。结构的好与坏、精与粗，对于能不能深刻反映生活的规律，起着巨大的作用。结构得好，可以深刻揭示生活的规律；结构得不好，可以破坏生活的规律。这就是艺术形式对内容的反作用。只有能够深刻反映生活规律的时候，结构才是可取的。动作中心的选择，动作中心和思想中心的统一，也只能在研究、把握题材的规律性的基础上去解决。某种题材，包含着很多的动作，不同的作者可能选择不同的动作的中心；动作的中心不同，剧本的主题思想也就不同。如果真的有一位剧作者在罗密欧和朱丽叶的悲剧故事中，选择僧人因闹霍乱不能送信作为全剧动作的中心，剧本多半不会有什么社会意义。同是这个题材，莎士比亚把男女主人公在墓穴中双双自杀作为全剧动作的中心，并深刻表现了这个动作的因和果，就使这个剧本的主题思想具有比较深刻的社会意义。京剧《杨门女将》的题材也是一个传说故事。写同一题材的剧本不只一个，有的主要表现宋仁宗对杨门的寡恩忘义，有的着重表现公私斗争的主题：出征还是留后？这两种不同的处理，当然会选择不同的动作的中心。《杨门女将》的改编者舍弃了宋仁宗寡恩忘义的思想内容，公与私的斗争虽然保留下来，但也不是全剧思想的中心。改编者在研究、把握题材本身所包含的思想内容时，着力歌颂杨门女将前赴后继反击入侵者的爱国主义精神。随着这个中心思想的明确，剧本在出征后对敌斗争

的动作线上确立全剧的中心动作：穆桂英继承杨宗保的未竟之志，深夜探谷。全剧的动作体系，正是朝着这个中心集中的。动作的中心和思想的中心是统一的。这是用动作点题。当然，这个动作的中心和思想的中心，都是题材本身所具有的。

其次，从高潮看统一性，还意味着，在一个剧本的动作体系中，一切动作的作用要在高潮场面得到检验。也就是说，动作的统一性包含着动作的前后连贯，动作和动作之间的因果关系，这一切，都需要通过高潮去检验。

比如，剧本开端部分和高潮部分的关系。一般地说，剧作家在开端部分要交代、介绍人物所处的环境，人物关系的历史状况，正在发生的事情，等等；通过交代，说明，造成戏剧情境，造成悬念，指明动作的方向。最后一点，是很重要的。开端部分造成的悬念是否准确，要在高潮场面得到检验。有人认为，开端部分的任务是系结。而解结则是高潮部分的任务。剧作家在开端部分通过必要的交代说明，造成了全剧的悬念，为动作指明了方向；那么，他就应该沿着这个方向，通过发展部分，将动作一步一步推向顶点——高潮。莎士比亚在《哈姆莱特》的开端部分让我们看到，主人公知道了篡夺王位的阴谋真相，他发誓复仇，并意识到肩负重整乾坤的重任。剧本的总悬念在这里形成：他将怎样实现自己的誓言？他能不能完成这个重任？剧本正是沿着这个悬念暗示的方向，一步一步展开人物的动作，直到第五幕第二场将人物的动作推向顶点。开端部分的系结，在这里给我们解开。易卜生在《人民公敌》的开端部分向我们交代了斯多克芒医生改建浴场的计划，介绍了先后出场的不同阶层的人物对待这个计划的态度，同时，也就向我们指明了动作发展的方向：在这样错综复杂的社会关系中，主人公坚持这个计划将给自己带来什么后果？正是这个悬念，将我们一步一步引向全剧的高潮。在这里，他面对官僚集团的攻讦和中小资产阶级的背叛，孤身奋战，

计划告吹。当然，悬念和高潮的关系，在有些剧本中则显得复杂得多。《杨门女将》就是一例。这出戏的高潮在第十场（“探谷”），开端部分是第一、二场。第一场，是交代性的过场；第二场，是全剧的结构来看，还有交代、说明的任务，但冲突已经开始——是杨门女将在突然事变时内心的冲突，最后，佘太君要焦孟二将去朝廷报告杨宗保为国捐躯的消息，杨门女将请求出征。在这里悬念包含着多种因素：主要是她们能不能出征？如何解救边关之急？除此还有：杨宗保是怎么牺牲的？她们怎样完成杨宗保的未竟之志？悬念中的这些因素，在后面几场中有的解开了，有的保留下去，又加上了新的因素（如杨文广出征后的作用和命运）。这一切，都在“探谷”一场解开。

总之，悬念和高潮的因果联系，使开端部分和动作的中心遥相互应，前后贯串，是实现动作统一性的一个重要方面。

开端部分和高潮之间是发展部分。在这里，剧作家用不同的方式推动众多的动作线向前发展（并行地或者交替地；主线牵动着副线；或者是副线推动着主线；等等）。发展部分不管采取哪种方式，重要的动作线应该在高潮场面得到统一，就像大大小小的溪流汇成澎湃的江河。《威尼斯商人》全剧共五幕二十场。在第一幕造成的悬念包含着两个因素：安东尼奥向夏洛克签署了那张奇怪的借据，这张借据将引出什么后果？巴散尼奥和鲍西娅能不能结合？在发展部分中，后一个悬念解开了，但却引出了另一个悬念：这对新婚夫妇将怎样对待帮助过他们的朋友？这个新的悬念和前一个悬念在第二幕、第三幕交错发展着。全剧的高潮在第四幕第一场——法庭判决。这场戏，是全剧动作的中心，是主题的升华，也可以说是“解题”。两个相连的结子，在这里解开了。我们看到，两条主要的动作线正是在这里汇在一起，完成了对真挚的友谊和纯真的爱情的歌颂。在《日出》的发展部分，众多人物的动作线此起彼伏，交替推进：陈白露按照自己的人生

哲学生活着；方达生刚刚走进这个陌生的世界，在孤独中探索着；小东西在生死线上反抗着；潘月亭在拼死挽救大丰银行的危境；李石清为自己的地位苦斗；黄省三在绝望的尽头挣扎；顾八奶奶、胡四靠着那点存款醉生梦死……在他们的背后，金八在操纵着一切，让这纷乱的动作线汇合起来，似乎是相当困难的。曹禺凭着娴熟的技巧，完成了这个使命；不过，也正因为如此，全剧的高潮部分拉的较长。在第四幕，从李石清被潘月亭解雇，神经失常的黄省三又和李石清戏剧性地相逢，李石清发现潘月亭破产的消息后施以残酷的报复，一直到陈白露服药自杀……几个人物动作的顶点汇成了全剧动作的中心，从而完成了剧作的主题。

尽管人们对高潮有不同的解释，却没有人否定高潮的重要性，有人认为，一出戏尽管有许许多多场面，剧作家构思的中心却是高潮。是的，无论如何，高潮场面总是剧作家思想构思和艺术构思的中心。有人说，剧作家应该先把高潮场面构思成熟，再动手写戏。按照这种意见写戏的人当然是有的。但是，很多剧作者往往是没有把高潮场面考虑成熟就动手了，高潮是在写作过程中逐步明确下来的。也可能事先把高潮场面考虑成熟了，在写作过程中又改变了。这样，就必须反过来检验开端部分、发展部分的动作，使它们和高潮场面统一起来。

第二部分　戏剧艺术的特性

前　　言

法国电影史家萨杜尔曾经说过："一种艺术决不能在未开垦的处女地上产生出来，而突如其来的在我们眼前出现。它必须吸取人类知识中的各种养料，并且很快地把它们消化。电影的伟大就在于它是很多其他艺术的综合。"① 其实，戏剧也是这样的伟大的艺术。

中国戏曲艺术已经有八百年的历史，它吸取、消化了古代歌舞艺术、滑稽戏和演唱艺术，逐渐发展成为一种独立的艺术样式。话剧在我国的历史较短，它来源于西方戏剧。欧洲戏剧则有两千多年的历史，其发源地是古代希腊。在戏剧艺术诞生之前，诗（史诗）、绘画、雕塑、建筑、音乐已经存在了。戏剧艺术刚诞生的时候，曾经被划入"诗"的范畴。象"戏剧诗"这样的说法，曾经延续了很久。但它毕竟早已成为一种独立的艺术样式。后来，有人把电影称为"第七艺术"，而把戏剧叫做"第六

① 参见《电影艺术史》，中国电影出版社 1957 年版，第 1 页。

艺术"。有人则把"舞蹈"叫做"第六艺术"，而称戏剧为"第七艺术"。在这里，重要的问题并不在于为各种艺术排座次，而是应该认真研究它们之间的相互联系以及各自的特征。戏剧艺术确实从文学、绘画、雕塑、建筑、音乐、舞蹈等艺术中吸取了很多营养，而且很快把它们消化了；它也确实形成了自己独有的特性。这本小册子的中心内容，就是讨论戏剧作为一种独立的艺术样式所具有的特性。

在一个半世纪以前，俄国美学家别林斯基曾经说过："戏剧诗是诗歌发展的最高阶段，艺术的皇冠。"可是在今天，就世界范围来说，这顶"艺术的皇冠"却正在受到电影和电视的威胁。在我国，来自这两种艺术的威胁虽然还不那么严重，但已经有人对戏剧的前途产生忧虑了。我觉得，戏剧艺术要能在姐妹艺术相互竞争的今天求得发展，重要的课题是充分发挥自己特有的长处。

有人认为，在当代，某些艺术样式之间在表现手段和表现方式上相互借鉴，以彼之长补己之短，这是一个明显的趋向。这种趋向确实存在。事实上，电影艺术在其发展进程中，曾经从戏剧艺术吸取了营养，而当电影艺术高度发展的时候，戏剧又从电影借鉴了某些东西。不过，这只是问题的一个方面。更重要的是，尽管各种艺术可以而且应该相互借鉴一些东西，但是，任何一种艺术都必须保存并发展自己固有的长处；即使从其他艺术吸取一些东西，也应该将它融化于自己固有的本性之中。只有这样，它才不会为其他艺术所取代，才能在百花竞艳的艺坛上永葆青春。要使戏剧艺术能够充分发挥自己的长处，从事这门专业和有志于这门事业的人，就应该熟悉它的特性，了解它在反映社会生活，满足人民群众审美需求方面，究竟具有哪些为其他艺术所不能取代的长处。

还需要说明的是，我们通常所说的"戏剧"，其本身就有不

同的含义。在欧美各国，所谓“戏剧”（英文 drama）指的就是我们通常所说的话剧。在俄文中，有两个有关的语词：ДРАМА，一般译为“话剧”或“剧本”；TEATP，一般则译为“戏剧”，但主要指的是演出，有时也可译为“剧场”、“剧院”。在中国，“戏剧”一词则有两个含义：其一，它是话剧、歌剧、戏曲等的总称；其二，它专指“话剧”。在“五四”运动前后，曾经有过新剧、文明戏、爱美剧、白话剧等等名称，直到 1928 年，洪深先生提出“话剧”这个概念，是为了把这个特殊的剧种与戏曲、歌剧等相区别。从这个意义上说，所谓“戏剧”，当然就是包括话剧、戏曲、歌剧等众多剧种的总称。但是，直到新中国成立之后，人们有时仍然把“戏剧”看作是“话剧”的同义语。本书所要讨论的“戏剧艺术”，实际上是指“话剧艺术”。在后面的各章中，我们在使用“戏剧”这个概念时，一般也是指“话剧”。书中也会涉及到戏曲、歌剧等，但在讨论它们的特性时，主要也是为了同“话剧”相对比。

七、“戏剧”的定义

什么是戏剧？

对于经常写戏、导戏、演戏的专业戏剧工作者说来，这个问题似乎是根本不存在的。“戏剧”是他们所从事的专业，他们每天都要和它打交道。对于广大戏剧爱好者说来，要回答这个问题似乎也不困难，他们会轻而易举地说：我经常坐在剧场里看舞台上的演出，那就是“戏剧”……

可是，要对这个问题做出认真地、确切的回答，并不像设想的那么容易。

波兰的一位戏剧导演说过：“戏剧定义的数量实际上是无限的。”从戏剧诞生以来，很多热心于这门艺术的理论家和实践家，都曾试图为它下一个明确的定义。如果把这些定义汇集在一起，就会发现它们是很不相同的。多种多样的定义，说明了一个问题：要用一两句话准确地说明“戏剧”的基本特性，是相当困难的。

因此，我们最好暂时把各种各样的定义放在一边，先从这种艺术样式的基本特性说起。如果对这个问题有了明确的理解，下定义就比较容易了。

1. 对“特性”的多种解释

所谓“戏剧艺术的特性”，当然是指它与其他艺术相区别的东西，或者说是惟它独有的本性。“戏剧”是一种相当复杂的艺

术样式，人们往往从不同的角度去说明它的特性。本书也正是要从各个角度探讨这个复杂的问题。但是，首要的问题是：作为“戏剧艺术”最根本的特性究竟是什么？这个问题解决了，我们就可以把问题扩展开来，对这种艺术进行较全面的探讨。

在这里，我们不妨先把有关戏剧艺术基本特性的各种说法，择其重要者予以简略介绍。

第一，“动作”说。

对戏剧艺术的特性，最古老的解释是亚里士多德。这位古希腊美学家在讨论戏剧与史诗的区别时指出：它们“所用的媒介不同，所取的对象不同；所采的方式不同”。所谓“媒介不同”，指的是：史诗“只用语言来摹仿，或用不入乐的散文，或用不入乐的‘韵文’，或用‘韵文’，或兼用数种，或单用一种”；而戏剧（包括悲剧与喜剧）则兼用“节奏、歌曲和韵文”诸种媒介。所谓“对象不同”，指的是：史诗和戏剧都是摹仿“人的行动”，其区别是“悲剧力图以太阳的一周为限，……史诗则不受时间的限制”。所谓“方式不同”，指的则是：史诗“采用叙述法”，而戏剧是“借人物的动作来表达”。从这里摘引的一些观点可以看出，亚里士多德认为戏剧艺术的基本特点是：摹仿“在行动中的人”，其摹仿的方式和手段则是“动作”。①

亚里士多德是两千多年前的古代人，在当时，戏剧艺术还处在童年时期。他对戏剧艺术特性的解释，可能并没有失去童年时期的天真和幼稚。在戏剧艺术的发展中，古希腊戏剧演出的歌队成份已经取消了（至少是改变了性质），“韵文”也变成了“散文”。因此，所谓“摹仿的媒介”已经发生了很大变化。对亚里士多德所说的时间限制，后世有不同的解释；而且，戏剧艺术在发展过程中，其时间和空间的观念也有很大变化。但是，这位古

① 均见亚里士多德：《诗学》，罗念生译，人民文学出版社 1963 年版。

代美学家对戏剧艺术所作的解释，仍然受到后代很多美学家、戏剧理论家的重视。其中最重要的是这样一个观点：戏剧是用“动作”摹仿“在行动中的人”。

第二，“情境”说。

朱光潜在《西方美学史》中提出如下的看法：“戏剧（小说或叙事诗也一样）在内容上一般不是象古典作品那样侧重动作或情节，就是象近代作品那样侧重人物性格。狄德罗却提出‘情境’作为新剧种内容重点”。狄德罗是18世纪启蒙运动时期的美学家，他提出的“新剧种”就是“严肃喜剧”，也就是我们今天所说的“正剧”。狄德罗在谈到“情境”时指出：

> 一直到现在，在喜剧里主要对象是人物性格，而情境只是次要的；现在情境却应变成主要的对象，而人物性格则只能是次要的。一切情节上的纠纷都是从人物性格引出来的。人们一般要找出显出人物性格的周围情况，把这些情境互相紧密联系起来。应该成为作品基础的就是情境……①

他在《论戏剧艺术》中对戏剧提出如下的要求：“人物的处境要有力地激动人心，并使之与人物的性格成为对比，同时使人物的利益互相对立。”② 这里所说的“处境”，也可以译为“情境”。朱光潜在《西方美学史》中对这段话的译法是：

> 情境要强有力，要使情境和人物性格发生冲突，让

---

① 狄德罗：《和多华尔的谈话》，转引自《西方美学史》上卷，人民文学出版社1963年版，第279页。

② 引自《文艺理论译丛》1958年第1期，第184页。

人物的利益互相冲突。[1]

狄德罗把"情境"看作是戏剧艺术的"主要对象"或"基础"。这是对戏剧艺术特性的另一种解释。这种解释虽然被很多人所忽视，但却同样有其继承者。

第三，"冲突"说。

有些理论家认为，"冲突"是戏剧艺术的特性和本质。在有关戏剧艺术特性的各种解释中，这种说法是更为普遍，也显得更为重要。我国戏剧理论家顾仲彝教授认为："戏剧冲突是戏剧的特征"。他引证了西方很多理论家的观点证明这个论断是准确无误的。在他引证的论点中，主要包括黑格尔、布伦退尔、劳逊等的主张，这里可以分别予以简略介绍。

黑格尔曾经说过这样几段话：

> 由于剧中人物不是以纯然抒情的孤独个人身份表现自己，而是若干人在一起通过性格和目的的矛盾，彼此发生一定的关系，正是这种关系形成了他们的戏剧性存在的基础……[2]

> 戏剧动作的情境使个别人物的目的要从其他个别人物方面受到阻力，有一个同样要求实现的对立的目的在挡住它达到实现的路，于是这种对立就要产生互相冲突和纠纷。因此，戏剧动作在本质上须是引起冲突的，而

① 狄德罗：《和多华尔的谈话》，转引自《西方美学史》上卷，人民文学出版社1963年版，第264页。

② 见黑格尔：《美学》第3卷下册，人民文学出版社1858年版。

> 真正的动作整一性只能以完整的运动过程为基础，在这个运动过程中，按照具体的情境，人物性格和目的的特性，这种冲突既要以符合人物性格和目的的方式产生出来，又要使它的矛盾得到解决。①

因此，他认为："戏剧诗的中心问题"，"是各种目的和性格的冲突以及这种斗争的必然解决"。②在这里，应该指出，尽管黑格尔重视人物之间的矛盾关系和冲突，但是，在他看来，在戏剧中，动作、动作的情境和冲突，三者有着紧密的联系，是不可分割的。正是因为如此，重视动作、情境或冲突的人们，都可以从他的著作中找到根据。

布伦退尔（1849——1906）是法国的戏剧批评家。他是"冲突"说的代表人物。他强调"人的自觉意志"是戏剧的主要动力，并认为：

> 我们要求于戏剧的是表现意志为争取达到目标而自觉地运用着它的手段的情景……戏剧所表现的是人的意志与神秘力量或自然力量（它们使我们变得有限和渺小）之间的冲突，它将我们之中的一位放在舞台上，在那里，他反抗命运，反抗社会规律，反抗他的同类之一，反抗自己（假如需要的话），反抗他周围人等的野心、兴趣、偏见、蠢行和恶意。
>
> 立定一个目的，导使一切都趋向它，努力使一切和

①② 见黑格尔：《美学》第3卷下册，人民文学出版社1858年版。

> 它一致，这就是所谓“意志”。①

在这位法国批评家看来，戏剧艺术的特性正在于这种意志的冲突，他明确指出，没有这种意志冲突就没有戏剧。他的观点为很多国家的戏剧理论家所接受，认为是对戏剧艺术特性最有权威性的定义。日本岸田国士在《戏剧概论》中指出：“戏剧的本质在‘意志的斗争’。”②

霍华德·劳逊是美国现代的戏剧和电影理论家，他的著名论著《戏剧与电影的剧作理论与技巧》早有中译本出版，是读者所熟悉的。他在这部著作中有专章论述“冲突律”的问题。事实上，他继承了布伦退尔的“冲突”说并予以发展。其基本观点是：

> 戏剧的基本特征是自觉意志在其中发生作用的社会性冲突：如人和人，个人和集体，一个集团和别的集团，个人或集团和社会或自然力量之间的对抗。

> 戏剧的基本特征是社会性冲突——人与人之间、个人与集体之间、集体与集体之间、个人或集体与社会或自然力量之间的冲突；在冲突中自觉意志被运用来实现某些特定的、可以理解的目标，它所具有的强度应足以导使冲突到达危机的顶点。③

劳逊在讨论“冲突律”时，也谈“自觉意志”的运用问题，但

① 布伦退尔：《戏剧的规律》，转引自《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社 1978 年版，第 80、209 页。

② 见《戏剧概论》，中华书局 1933 年版，第 37 页。

③ 见劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社 1978 年版，第 207 页、第 213 页。

他却强调人的意志与社会必然性的关系，必然通过行为及其后果来确定"自觉意志"的意义，强调意志冲突的社会性内容。对于西方某些片面强调"意志自由"和"唯意志论"等等观点说来，他提出"社会性冲突"这个概念，是有进步意义的。值得注意的是，劳逊在强调"冲突律"的同时，并没有否定动作的重要性。他认为："动作性是戏剧的基本要素。"①

我国戏剧界，很多人都认为戏剧冲突是戏剧艺术的特征，所谓"没有冲突就没有戏剧"，这句话是被很多理论家与剧作家所公认的。

第四，"激变"说。

向"冲突"说提出挑战的代表人物是英国戏剧理论家威廉·阿契尔，他的《剧作法》已经是读者所熟悉的，这里只摘引他书中的两段话：

> 冲突乃是生活中最富于戏剧性的成分之一，因而许多剧本——也许大多数剧本——事实上的确都以某一种冲突为对象。但如果把冲突说成是戏剧必不可少的东西，尤其是象某些布吕吉耶（即布伦退尔的另一译名——引者）的信徒那样，坚持冲突必须发生在意志与意志之间，那显然是一种错误。②

他列举几部剧作，其中包括《罗密欧与朱丽叶》中男女主人公在阳台相会的那一场，并指出，这场戏的"要旨并不是意志的冲突，而是意志的极度融合"，但却不能说它是"非戏剧性的"。因此，他提出一个问题："如果冲突不是戏剧的实质，戏剧的实

---

① 见劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社 1978 年版，第 214 页。

② 阿契尔：《剧作法》，中国戏剧出版社 1964 年版，第 28 页。

质究竟又是什么呢?”回答是:

> 说戏剧的实质是“激变”(Crisis,又译作“危机”——原译者注),也许是我们所能得到的一个最有用处的定义。一个剧本,在或多或少的程度上总是命运或环境的一次急遽发展的激变,而一个戏剧场面,又是明显地推进着整个根本事件向前发展的那个总的激变内部的一次激变。我们可以称戏剧是一种激变的艺术,就像小说是一种渐变的艺术一样。①

用“激变”代替“冲突”,以说明戏剧艺术的实质和特性,这是阿契尔的基本主张。他的主张同样有其拥护者,我们常常可以在戏剧理论著作和评论文章中看到这样的说法:“戏剧是激变的艺术”,“戏剧是危机的艺术”;这些说法都是来自阿契尔的理论。

除上述四种主张以外,还有所谓“对照”说,“障碍”说等等,但大都可以看作是“冲突”说的分支。除此,还有一些理论家从不同的角度说明戏剧艺术的特性,也值得注意。比如,法国理论家弗·萨赛认为:观众是戏剧的本质。因此,他指出:“戏剧艺术是普遍或局部的、永恒或暂时的约定俗成的东西的整体,人靠这些东西的帮助,在舞台上表现人类生活,给观众一种关于真实的幻觉。”“上述定义将是我们全部美学的钥匙。”② 他所说的“约定俗成的东西”,也可以理解为“假定性的东西”。这涉及到戏剧艺术再现现实的方式问题,它包含的具体内容十分广泛,我们在后面还要专题讨论。

---

① 见阿契尔:《剧作法》,中国戏剧出版社1964年版,第32—33页。

② 见《戏剧美学初探》一文,引自《古典文艺理论译丛》第11册,人民文学出版社1966年版。

瑞士剧作家迪伦马特曾经说过："现代的戏剧理论是如此之多，每一个剧作家手头都有三四种，正因为如此，我现在谈戏剧问题的理论就有点难堪了。"① 这句话是耐人寻味的。不过，我们本着科学的态度，从戏剧艺术的外部表现深入其内部的本质，毕竟可以从"如此之多"的戏剧理论中理出一条线索，对"戏剧艺术的特性"给予比较准确的解释。

2. 动作——"支配戏剧的法律"

各种艺术样式都有自己的特性，而决定各种艺术特性的根本因素并不在于它们的内容，而是在于它塑造艺术形象所运用的艺术手段。不同的艺术手段形成再现社会生活的特殊方式。当然，由于不同的艺术样式拥有的表现手段不同，也使其所反映的内容受到限制，或者说，特定的表现手段使其题材内容形成比较稳定的特点。比如，绘画、雕塑所拥有的特殊表现手段，使其能够再现可见的物质现象，而音乐则不能再现可见的物质现实，等等。但是，如果我们不能准确地把握各种艺术特有的表现手段，也就难于准确地理解其内容的特点。当然，从表现手段的角度探讨戏剧艺术的基本特性，要比研究绘画、雕塑、音乐以及文学的特性更为复杂一些。原因在于：戏剧乃是一种"综合艺术"。因此，当我们在探讨戏剧艺术的基本特性时，首先应该搞清"综合艺术"这个概念的内涵。

---

① 弗里德里希·迪伦马特是瑞士当代剧作家，他的主要剧作有：《罗慕路斯大帝》《天使来到巴比伦》《老妇还乡》《物理学家》等。这些剧作都有中译本，收在《迪伦马特喜剧选》（人民文学出版社1981年版）中。北京人民艺术剧院曾上演《老妇还乡》，上海戏剧学院曾上演《物理学家》。这两个剧本都被称为"怪诞喜剧"。

翻开不久前出版的《美学概论》（王朝闻主编），可以看到对戏剧艺术特征的如下解释：

> 综合艺术是戏剧的重要特征。戏剧艺术本身具备着语言、美术和舞蹈等各种艺术样式的因素。中国戏曲则还包括音乐、舞蹈等艺术种类的特点和因素。由于各种艺术的综合性质，戏剧艺术要遵循极为复杂的、互相制约的许多艺术部门的特征，它本身具备着多方面的审美价值。①

这里干脆把“综合艺术”看作是戏剧的“重要特征”。在《辞海·艺术部分》（上海辞书出版社出版）中，我们看到两个辞条的释文：

> [**综合艺术**]　艺术分类用语。泛指由几种艺术成分综合而成的艺术，如声乐（主要综合诗歌与音乐）、建筑（主要综合绘画与雕塑）、戏剧（主要综合文学、表演、音乐、美术与舞蹈）等。但通常专指同时兼用视觉和听觉感受的艺术，如戏剧艺术、电影艺术等。②

> [**戏剧**]　……世界各民族的戏剧都是在社会生产劳动和阶级斗争的基础上，由古代的歌舞、伎艺演变而来。后逐渐发展成为由文学、导演、表演、音乐、美术等多种艺术成分组成的综合艺术……③

---

① 见《美学概论》，人民出版社1981年版，第273页。

②③ 均见《辞海·艺术部分》，上海辞书出版社1979年版，第74页。

我所引述的这些论点，在国内、国外早已是约定俗成的结论，是不容置疑的。事实上，过去也没有人想否定这样的结论。不过，它终于受到了挑战。波兰著名戏剧导演耶日·格罗托夫斯基在本世纪60年代明确宣称：

> 要打破所谓戏剧是个综合艺术的老框框，要解除综合艺术的概念（包括文学、雕刻、绘画、灯光、表演等等）；现代综合艺术，就造成当前的戏剧，这戏剧叫"阔干戏剧"，而"阔干"有许多弊病，它是从各种艺术中都剽窃一点，综合成为戏剧，这不能算真正的艺术。①

假如"综合"只是意味着"从各种艺术中都剽窃一点"，戏剧尽管是"富裕"的，但它却只能被看作艺术世界中的"海盗"，确实"不能算真正的艺术"。

然而，我们所理解的"综合"，既不是指各种艺术样式简单的"汇合"，更不是指"剽窃"人家的东西。"综合"二字，乃是一个明确的美学概念。

人们划分艺术的种类，有各种各样的角度。因此，也可以从不同的角度理解"综合艺术"的内涵。

比如，任何一种艺术形象，都有特定的存在形态，从这个角度划分艺术种类，可以分为时间艺术（音乐、文学等）和空间艺术（如绘画、雕塑、建筑等）。那么，我们就可以把兼有时间形态和空间形态的艺术称之为"综合艺术"。从这个角度来说，

① 转引自黄佐临《什么叫"穷干戏剧"》一文，载《外国戏剧》1982年第1期。其中，"穷干戏剧"、"阔干戏剧"，有人又分别译为"贫困戏剧"、"富裕戏剧"，可参见1980年第4期《外国戏剧》载《戏剧的新约》一文（译者魏时）。

戏剧可以称之为时空综合艺术。

再如，任何一种艺术形象，只有通过欣赏者的感官才能产生审美价值。从这个角度去划分艺术的种类，可以分为视觉艺术（绘画、雕塑、建筑、舞蹈）、听觉艺术（音乐）、想象艺术（文学）。而戏剧艺术所塑造的形象（舞台形象）则可以同时作用于观众的视觉与听觉，因此，也可以称之为视听综合艺术。

还有，任何一种艺术形象都是运用特定的表现手段塑造成功的，我们也可以根据各种艺术所特有的表现手段去划分种类。这样，将把它们分为：（1）文学，其表现手段是语言（文字）；（2）音乐，其主要表现手段是音响——音量、音色、节奏、旋律等；（3）绘画，其基本手段是色彩、线条和二维空间的布局；（4）雕塑，指的是用特定的物质材料塑造三维空间的实体性的形体；（5）舞蹈，通过有韵律的人体动作抒发人的内心感情，等等。从这个角度来说，戏剧艺术正是把文学、音乐、绘画、雕塑、舞蹈等特有的表演手段综合为一体。因此，这些艺术样式的表现手段在塑造舞台形象的有机总体中都有一定的价值。

无论是从哪个角度来说，所谓“综合”，指的都是各种成分的有机结合，它并不是物理的混合体，而是化学的化合物。

人们常常这样表述各种艺术成分在戏剧中的表现：

文学成分，指的是剧本；

造型艺术成分，指的是舞台布景、服装、化妆、灯光、道具等等，演员的表演也可以说是一种造型艺术成分；

音乐成分，主要是指演出中的音响和配乐。

当然，在戏剧艺术中还有一个重要的构成成分：演员的表演艺术。

从这个角度来说，一出戏的演出是集体劳动的成果，参加集体创作的成员有剧作家、演员、布景设计师和绘景师、服装师、化妆师、灯光师以及音乐作曲家和演奏配乐的乐队，等等。他们

在集体创作中各自完成某种艺术成分应该承担的任务。在进行集体创作的过程中，导演起着特殊的作用。他是集体创作的组织者，承担着把各种艺术成分“综合”成完整的戏剧演出的任务。但是，导演本身并不是一种独立的艺术成分，而是各种艺术成分的“综合者”。

真正构成一场“戏剧演出”的，还有演出的欣赏者——观众。没有观众，也就谈不上是一场货真价实的演出，也就没有戏剧。但是，我们并不把观众看作是一种艺术成分。这是一个特殊的问题，我们可以在后面再专门讨论。

在这样解释“综合艺术”的时候，还必须明确两个问题：

其一，各种艺术成分在这个有机统一体中的地位和作用，并不是同等的，其中有构成综合艺术的基础，有综合艺术的中心，也有作用不同的辅助成分。不进一步研究这些问题，只是强调“许多艺术部门的特征”的相互制约，还不可能真正了解戏剧艺术的特征。

其二，像前面这样理解各种艺术成分在综合整体中的表现，仅仅是就其外部形式来看；除此以外，在戏剧艺术中，各种综合成分还有更深刻的内在的表现形式——这是讨论戏剧艺术基本特性时的一个重要的课题。

由于戏剧是一种综合艺术，它是多种艺术成分化合成的有机整体，而每种艺术成分都有自己的艺术手段；因此，要从戏剧的表现手段这一角度研讨其基本特性，当然不应该忽视各种艺术成分的表现手段。可是，也不能只看到它们的并存和相互制约，而需要从多种艺术成分中抓住中心，并进一步搞清这种中心成分的表现手段。在这里，重要的问题是剖析“舞台形象”这个特殊的审美对象。

舞台形象既不同于文学形象，也不同于绘画、雕塑等存在于二维空间或三维空间的造型形象。塑造舞台形象，当然需要多种

艺术成分在其职责范围内各显其能。然而，直接和最终完成舞台形象塑造的却是演员。我们所说的舞台形象，正是指由演员所创造的一个个活的人物形象。它们就像在实际生活中那样，以自己的血肉之躯呈现在我们面前，在具体的舞台环境中向我们披露自己的灵魂，沿着一条条独特的路程走向命运的结局。这就是戏剧艺术家为我们塑造的特殊的审美对象，也就是被称为“演员”的艺术家们辛勤劳动的结晶。

从塑造舞台形象的角度来说，前面提到的那些艺术成分都起着程度不同的作用。有人说，“剧本乃是一剧之本”。这个结论当然在于强调剧本的重要作用。可是，剧本的重要性也在于：它为塑造舞台形象提供了基础，剧作家并不可能直接完成舞台形象塑造的任务。至于布景、服装、化妆、灯光以及音乐，对塑造舞台形象只是起着不同程度的辅助作用。在戏剧这种“综合艺术”中，居于中心地位的艺术成分，恰恰是演员的表演艺术。决定戏剧艺术基本特性的既不是剧本，也不是其他造型成分及音乐、音响成分，也只能是表演艺术。说到底，要把握戏剧艺术的基本特性，关键在于演员塑造舞台形象的表现手段。

那么，演员表演艺术和表现手段是什么？

演员塑造舞台形象首先靠的是自身的物质材料，诸如他（她）的形体、嗓音以及传达表情的器官。然而，要完成扮演角色、塑造舞台形象的任务，演员又必须运用自身的物质材料去体现、完成舞台动作。从这个意义上说，把“戏剧”看作是用“动作”摹仿“行动中的人”，是正确的。而承担这项“摹仿”任务的当然是演员。也就是说，由演员完成的舞台动作正是塑造舞台形象的基本手段。这是早已为戏剧艺术的实践所证明的，是为许多戏剧艺术家所公认不疑的。苏联著名导演斯坦尼斯拉夫斯基说过：

> 在舞台上需要动作。动作、活动——这就是戏剧艺术、演员艺术的基础。①

他所创立的演剧体系正是建立在这个基础之上。苏联的另一位舞台艺术家梅耶荷德也同样认为："动作在戏剧表演创作中，是一种最有力的表现手段。"他认为：

> 舞台动作的作用，比其他戏剧成分的作用更重要，丢掉语言、服装、脚光、边幕、剧场建筑，只留下演员及其精巧的动作，戏剧依然不失为戏剧……②

德国戏剧家布莱希特认为，"戏剧"是"从动作里取得一切的"。（《戏剧小工具篇》）他指出：

> 演员，必须为他的角色的感情找到一个外部的、感官的表现——一个动作，以便尽可能地随时展露内心的状态。③

这里所引述的观点，出自三位不同流派的戏剧艺术家的论著。他们都认为"动作"是表演艺术、戏剧艺术的表现手段，只是由于在完成舞台动作的方式和方法上有不同的主张，从而形成了不同的艺术流派。讨论不同的演剧流派，不是本书的任务。因此，对于他们各自的有关主张，这里不去论及。

① 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第2卷，中国电影出版社1959年版，第56页。
② 引自《梅耶荷德论演技》（孙德馨译编），见《外国戏剧资料》1979年第3期。
③ 见《电影艺术译丛》1979年第3期，第161页。

我们所讨论的“戏剧”，主要是指“话剧”。在论及话剧艺术的表现手段时，我们常常看到这样一些说法：其一，“话剧者，话也。”也就是说，话剧的基本手段是“话”——语言。其二，认为话剧艺术有两根支柱：形体动作与台词。其实，这些说法与我们的结论并不矛盾。我们所说的“动作”，正是包括“台词”（“话”）在内的。我在拙作《论戏剧性》中已经说过：作为戏剧艺术基础的“动作”，其含义是很广泛的。其中包含形体动作（外部动作）、言语动作——台词（对话、独白、旁白）、静止动作（停顿、沉默）、音响动作等。

我们所说的“动作”，作为戏剧艺术的表现手段，它与人们在生活中使用这个概念时的含义，有联系，又有区别。“动作”要能够成为戏剧艺术的表现手段，成为一种特殊的“艺术语言”，它必须具备某些必有的特征。这里就简括地谈谈“戏剧动作”所必有的几种特征。

其一，任何一种动作都具有艺术的直观性，比如，外部动作、静止动作都是观众可以直接看到的，而言语动作、音响动作则是观众可以直接听到的。戏剧艺术正是凭藉这些手段使舞台形象具有生动的直观性，成为视听综合的艺术形象。然而，任何一种具有直观性的动作成分，同时必须具有非直观的揭示性；也就是说，直接作用于观众视觉和听觉的动作，应该而且必须能揭示人物非直观的心理内容，这是戏剧动作的一个重要特征。

苏联瓦赫坦戈夫剧院著名导演拉波泊在谈到舞台动作与现实生活动作的区别时说：“现实生活中，我们常常下意识地动作着，不知道决定我们行动的原因，我们所追求的目的——但是在舞台上，我们必须知道我们要做些什么，而且为什么要这样做。”他把“舞台动作”分解为三个要素，亦即他所说的“舞台任务三要素”：

> 舞台任务三个主要的要素是：一，动作——我做什么；二，立意——我为什么做这个；三，调度——我怎样做（行动的性质与形状）。[①]

这里所说的“做什么”、“为什么做”和“怎样做”，构成了戏剧动作的“三个要素”，它们是不可分割的。其中，“为什么做”指的是个别人在完成某个动作时特有的心理动机，而“怎样做”，则是指完成某个动作的特有方式。当然，前者制约着后者，后者是前者的外现方式。而且，如果演员不能把握住这两者，“做什么”就无从得到具体的体现。这个道理，对于任何一种动作成分都是适用的。

比如，人物的形体动作（外部动作），在剧本中可能只是一两句简单的提示——“做什么”，而演员要把它体现为具体的舞台动作，就必须准确地把握住人物在这个动作中的心理活动内容，并依此而找到特殊的动作方式。在曹禺的剧本《北京人》第三幕第一景，有这样一段舞台提示：

> 愫方叹息了一声，显出一点疲乏的样子。忽然看见桌上那只鸽笼，不觉伸手把它举起，凝望着那里面的白鸽子。

一声叹息，举起鸽笼凝望着那里面的鸽子，这些都是剧作家对人物动作的提示，它提示的只是“做什么”。演员要完成这些动作，就必须深入人物的内心，体验人物的那一声叹息及举笼看鸽子的心理活动内容（“为什么做”），才能赋予动作以特有的方式（“怎样做”）：她是怎样发出那一声叹息，又是怎样举起笼子凝望那只白鸽子，等等。在表演时，演员必须在特有的动作方式中

① 引自《演剧教程》，新华书店1950年版，第33、35页。

表达出人物的心理活动的内容。从演员的创作过程来说，是从“为什么做”到“怎样做”，也就是从体验心理动机到赋予其特有的动作方式；从观众欣赏的角度来说，则是从直观动作（怎样做）去体察人物的心理动机。

再如，人物的言语动作，乃是对话、独白、旁白的总称。在戏剧中，对话、独白、旁白既然都是动作的成分，它们也都应该而且必须具备舞台动作的三个要素：说什么？为什么说？怎么样说？“说什么”，指的是剧本中写出的台词。“为什么说”，指的是人物在说这些话时潜在的心理动机，也可以称之为“潜台词”。“怎么样说”，指的是演员说台词时特有的方式：语调、面部表情以及其他必要的辅助性的形体动作。对戏剧艺术说来，剧作家所写的“台词”是“死的”，因为它一经确定下来，就成为固定不变的东西；可是，演员对台词的处理则是“活的”，因为他可以根据自己对人物的解释，挖掘出台词后面的潜台词（为什么说）从而确定处理台词的特殊方式。台词作为言语动作，主要指的是，它们都是人物心理动作的外现方式。而台词所展示的心理动作，并不只表现在台词本身的内容，更重要的正在于人物说这些话时的心理动机——潜台词。台词的动作性是强是弱，并不取决于声音的力度，而主要是在于潜台词的深度和厚度。在一般的话剧中，台词的主要内容是对话，史雷格尔说过：“对话不过是形式的最初的外在基础。如果剧中人物彼此间尽管表现了思想和感情，但是互不影响对话的一方，而双方的心情自始至终没有变化，那么，即使对话的内容值得注意，也引不起戏剧的兴趣。”他认为“戏剧性”的对话指的是：对话者在言语中“互相较量”、“互相影响”，从而“断然决定他们的关系”。[1] 别林斯

① 引自《古典文艺理论译丛》第11册，人民文学出版社1966年版，第229—230页。

基也认为："戏剧性不仅仅包含在对话中，而是包含在谈话的人相互给予对方的痛切相关的影响中。举例说，如果两个人争吵一件什么事情，这里还不但没有戏剧，而且也没有戏剧因素；可是，当吵架的人互相都想占对方的上风、力图损伤对方性格的某一方面，或者触痛对方脆弱的心弦的时候，当他们在争吵中表露出他们的性格，争吵的结果使他们处于一种相互间新的关系中的时候，这就已经是一种戏剧了。"① 无论是史雷格尔所说的用言语"影响"对方、同对方"较量"，还是别林斯基所说的"损伤"对方、"触痛对方脆弱的心弦"，都涉及到人物说话的心理动机，也就是深藏在言语深处的潜台词。台词心理动机、特有的说话方式，使对话成为一种动作的成分。至于"独白"，有人称它为"出声的思考"（别林斯基），有人则称之为"灵魂的呼吸"（赫勃尔）。它当然也是一种心理动作。尽管有人反对运用这种手段，然而，独白作为一种心理动作的外现方式，却有着巨大的潜力。

还有，所谓"静止动作"，它既然指的是人物在没有外部形体动作和言语动作的情况下静止不动，似乎不能称之为"动作"。不过，在戏剧中，个别人物"静止不动"只是一种直观现象，在那一瞬间，其内心活动却往往是极为丰富复杂的。因此，我们可以把这种状态看作是人物心理活动的另一种外现方式。这里所说的"动作"，指的正是人物在"静止"、"停顿"的瞬间潜藏的内心动作。它是无声的独白——内心独白。这种包容着丰富的内心独白的静止动作，既不是戏的停滞，也不会使舞台节奏滞缓下来；它往往就像阴云密布的天空，预示着一场暴风雨必将到来。有时，它本身就是一场风暴——内心的风暴。安排、处理这样的静止动作，决不仅仅是导演的事。它首先应该是剧作家应

---

① 见《别林斯基选集》第3卷，人民文学出版社1962年版，第84页。

该掌握的一种有效的手段。这里是奥尼尔在《安娜·桂丝蒂》第三幕的一段戏：

安娜　……所有的事我都没有含糊地去忍受。我被关在屋子里，我告诉你——象关在监牢里一样——看护别人的小孩子——整天整夜听他们哭呀闹呀——我要出去的时候——我孤单单地感到寂寞——寂寞得象在地狱里一样！（声音中突然显得疲乏）最后，我终于屈服了。这有什么用？（停住，朝两人看看。两人默默不动。桂丝像是失望得目瞪口呆，一切的希望都毁灭了似的。布克脸上燃起衷心的愤怒之火，但是他惊讶得不知如何寻找发泄愤怒的方法。安娜感觉到他们静寂中的严重性，激起她的粗暴的挑战）你们一句话都没有——你们两人都没有——可是我知道你们在想些什么……

在电影中，处理这样的静止动作可能会有更丰富的方式和手段，导演可以分别拍下三个人物的大特写，将他们绝望、愤怒的面部表情精细入微地展现在银幕上，甚至还可以把人物在这一瞬间的内心独白通过"画外音"直接传达给观众。但是，在舞台上，"特写"镜头是不可能使用的，"画外音"则也不经常使用。话剧演员在处理这类静止动作时，必须把握住人物在那一瞬间的内心独白——在内心进行的无声的言语过程，并将其通过静止的形体及面部表情传达给观众。

总之，作为戏剧基本手段的动作，都具有直观性，而任何一种直观动作都应该能够揭示出非直观的心理内容。也就是说，它们不仅仅是一般的再现事件过程的手段，更重要的则是揭示心理

内容的手段。

其二，真正的戏剧动作，决不能是彼此无关的一堆砂砾，而应该具有因果相承的内在联系，在这种因果关系中持续发展，成为一个有机的整体。正如劳逊所说；“动作（有别于活动）必须在不断的发展过程中；所以它必须从别的动作中生发出来，必须引起别的不同的动作。”[①] 这句话无疑是正确的，但是，所谓“不断的发展过程”，在任何一部戏剧作品中必须有一个限度。所谓“限度”包含着两个含义：首先是一出戏演出时间的限度；其次是它必须在这个时间限度之内构成自身的完整性、统一性。也就是说，动作“不断的发展过程”指的正是在这种时间限度之内构成一个完整的统一整体：“有头，有身，有尾”（亚里士多德语）；用我们的话说，就是由“开端、发展、高潮、结局”构成的完整的发展过程。这里所说的“开端”，指的是一出戏内部动作的起点，所谓“结局”，指的是一出戏内部动作的结束。在实际生活中，动作“不断的发展过程”是很难确立限度的，每一个动作都与前面动作有联系，我们如果从前面的动作中找到了这一动作的因，就会发现，前面的动作也还有它的因；分析动作的“果”同样会遇到这样的问题。可是，在戏剧中却并非如此，也不应该如此。一出戏既然是一个自成一体、完整统一的动作体系，就必须有它的起点，有它的结尾。狄德罗认为：“考虑事物发生的顺序和联系”，“仔细分辨剧情开始的时机”，这是戏剧布局的重要课题。[②] 不过，这已经涉及到布局（结构）的问题了。

从戏剧动作的本性来说，强调它的因果联系性和持续发展，是正确的。不过，在戏剧中，由于舞台条件的限制，常常需要用

① 劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社 1978 年版，第 218 页。

② 参见《论戏剧艺术》第 7 节。

中断动作的方式实现空间的变换和处理时间的流逝。这样，我们就需要进一步讨论舞台时间、空间与戏剧分幕、分场的方式。对此，后面还要专门论述。

如上，我们已经说明，决定戏剧艺术基本特性的是这种综合艺术的中心成分——演员的表演艺术。所谓“戏剧艺术的基本特性”就在于这样一句话：它是动作的艺术。前面，我们在介绍对戏剧特性的各种说法时，已经提到亚里士多德的“动作”说。这位古代美学家的观点，后来得到马克思的赞同，他明确指出：“正如亚里士多德所说，动作是支配戏剧的法律。”[①] 这是对戏剧艺术基本特性的最简要的说明，它确实道出了戏剧艺术的真谛。

3. 一种特殊的“直观艺术”

在说明了戏剧艺术的基本特性之后，还可以对前面介绍的“情境”说、“激变”说、“冲突”说等等观点作些分析。这些说法，尽管也都是从某一个角度、某一个侧面涉及到戏剧艺术的特点，但是，它们并没有说明戏剧艺术的根基。认真分析这些说法就会发现，它们也都与“动作”有关。

比如，所谓“情境”，它在戏剧中所以是重要的，原因在于：它首先是“动作”的触发力和推动力。也就是说，戏剧情境乃是推动人物产生特有动作的必要条件。

再如，所谓“激变”，像阿契尔所说的“命运和环境的一次急遽发展的激变”，也可以看作是人物面临的一种有力的情境。无疑，在这种有力的情境中，人物最容易产生丰富有力的动作，

① 马克思：《印度问题》，见《马克思恩格斯全集》第12卷，人民文学出版社1962年版，第264页。

从而充分显现自己的性格。

又如，所谓“冲突”，不外乎是对各种生活矛盾的艺术反映，是剧作家把生活矛盾现象戏剧化的结果。小说和叙事诗，也常常要反映各种生活矛盾，其中也有不同形式的“冲突”。然而，戏剧的冲突却不同于小说中的冲突。戏剧艺术要把生活矛盾戏剧化——“化”为戏剧性的冲突，需要解决好两个课题：

其一，为各种各样的矛盾关系提供必要的条件，使其有可能迅速爆发为冲突，并能在相对集中的场面中展开冲突。这就涉及到戏剧情境的构思和处理。

其二，真正的戏剧冲突，应该通过人物的动作（外部的、言语的）直观地展现在舞台上；没有直观的动作，也就谈不到真正的戏剧冲突。仅仅是“两种主张”、“两种政策”、“两种方案”、“两种世界观”的论争，并不是戏剧冲突，只能说是“观念”的冲突。

通过演员摹仿人的动作塑造舞台形象，再现各种矛盾斗争和事件的过程，戏剧便成为一种特殊的“直观艺术”。

所谓“直观性”，作为一个艺术审美范畴的概念，可以有不同的解释。有人把它作为艺术形象共有的特点，它的含义是：指艺术形象所具有的实在的、具体感性的特征。从这个意义上说，一般文学作品也具有直观性。有人则把“直观性”看作是各种造型艺术所共有的特点，例如，像绘画、雕塑、建筑、戏剧、电影等艺术样式，它们塑造的艺术形象都是欣赏者可以看得见和直接感觉得到的。不管对“直观性”作广义或狭义的解释，戏剧都是一种直观艺术。而且，戏剧艺术的“直观性”，至少有两个含义：

其一，舞台上的一切，无论是由演员直接塑造的人物形象，还是各种人物的行动过程及相互关系，以及其他造型艺术的成分，音响成分等等，都是客观地呈现在观众面前，是观众通过视听感官可以直接感觉得到的。这样，就形成了戏剧与文学这类想象艺

术之间的差别。对于这两者的差别，后面还要作必要的说明。

其二，由于演员的动作都是在观众面前直接完成的，因此，演员在完成每一个动作的过程中，必定要与观众进行直接交流。这里所说的“直接交流”，包含着演出过程中演员与观众的相互影响。一方面，演员完成的每一个动作，都会直接影响观众，使观众直接受到感染。通过演员的动作再现的矛盾关系及事件的发展过程，往往会使观众有身临其境、亲身参与的感觉，这种艺术效果是其他艺术所难于获得的。另一方面，由于演员的表演是当着观众的面进行的，观众在看戏过程中的各种反应，又必然会直接影响着演员。来自演出现场的积极反应，会使演员的创造受到鼓舞；来自观众席的消极反应，对演员至少是一种现场的提醒。有人把这种情况称之为演员与观众之间的“反馈”作用。这种现场发生的“反馈”作用，不仅使戏剧有别于文学，也使它有别于电影、广播剧和电视剧。作家创作一部小说，是独自在案头完成的，他们的创作过程是“封闭”的。小说出版之后，读者在欣赏过程中也会有各种各样的反应，即使他们把自己的反应告诉给作家，也只能供他在进一步修改作品时参考。电影、广播剧、电视剧也都有演员的表演，但是，由于观（听）众所直接看（听）到的只是机械录制的作品，也就不可能与演员直接进行交流，所谓现场“反馈”作用也就不可能发生。正因为如此，它就成为戏剧艺术的重要特征之一。这种特性表明，观众不仅是戏剧演出的欣赏者，也成为它的参与者。也可以说，没有观众，就没有戏剧；没有观众的参与，也就谈不上真正的戏剧演出。法国戏剧理论家萨赛把“观众”看作是戏剧艺术“必要的、不可缺少的条件”，他甚至认为：戏剧的“各个‘器官’”必须“和这个条件相适应”[①]。这些话当然是有道理的。

① 引自《古典文艺理论译丛》第11册，人民文学出版社1966年版，第255页。

值得注意的是，把观众的直接参与看作是戏剧艺术的重要特性，就要求戏剧艺术家在创作实践中应该充分重视这一特性。戏剧艺术的发展表明，剧作家、导演、演员、舞台美术家们是在通过各种途径使观众更直接地参与戏剧演出。

有一种理论认为：观众直接参与演出，是在打破舞台的“第四堵墙”之后才实现的。这种看法并不全面。

近代戏剧演出的“镜框舞台”大都是采用写实性的布景，在布置室内景时，一般只有三面墙，为了使观众看见演员在“室内”的表演，沿台口的那面墙是不存在的。但是，演员却要承认这面墙的存在。也就是说，演员应该相信自己所扮演的角色是在有四面墙的生活环境中进行活动的，他们不能无视这面与观众隔离开的“墙”的存在，任意与观众直接交流。有人把这面实际上并不存在的墙，称为“第四堵墙”。扩展开来，即使舞台上是“室外”的场景，演员也应该承认这“第四堵墙”的存在。因此，有人则把“第四堵墙”看作是隔离演员与观众的一条无形的界限，承认它存在的合理性，就意味着反对演员与观众的直接交流，要求演员在没有观众存在的“封闭”的生活天地中进行表演。那么，在这种情况下，演员与观众之间是不是就不存在“直接交流”？实际上并非完全如此。尽管演员把“第四堵墙”看作是神圣的、不可逾越的东西，但是，在整个演出过程中，演员与观众之间的现场“反馈”，却时时刻刻冲破这面无形的墙。如前所述，我们也可以把这种“反馈”现象，看作是演员与观众直接交流的一种特殊表现方式。

如果说，“第四堵墙”的神圣性是近代戏剧的表现之一，那么，不承认这堵墙的存在，却是很早就有的现象。最明显的例证是戏剧演出中的“旁白”的运用。所谓“旁白”，乃是剧中人物直接向观众“交谈”，披露自己内心的隐秘。例如，在意大利喜剧作家哥尔多尼《一仆二主》第一幕的第三个场面，彼阿特里

切扮成男装冒用哥哥的名字来到巴达龙纳的家里，她的出现使在场人物都大吃一惊，但是，旅馆主人布里格拉却认出了她的真面目。在这里，人物的对话中间插入了“旁白”：

巴达龙纳　请原谅……但是，您是谁呀，先生？
彼阿特里切　我是费捷里柯·拉斯波尼，从都灵到这儿来的。
［大家都吃一惊。
布里格拉　（自语）我看见谁啦？这是开的什么玩笑？这不是费捷里柯，而是他的妹妹彼阿特里切小姐。我倒要看看，这个骗局是怎么回事。

布里格拉的“自语”，也就是“旁白”。虽然这样的“旁白”是人物的“自语”，但是，“自语”者身旁的其他人物却是听不见的，它只是说给观众听的。因此，从实质上说，它乃是人物与观众的直接交流。就在演员念这段旁白的瞬间，那面隔离观众与演员的“第四堵墙”已经被推倒了。在这个时刻，演员与观众之间已经建立起一种新的关系。或许正是因为如此，某些把“第四堵墙”神圣化的近代戏剧理论家，大都反对在戏剧中运用独白。实际上，在戏剧艺术发展的某一时期，由于维护“第四堵墙”的神圣性，“旁白”这种手段确实被忌用过。然而，在现代和当代戏剧中，不仅“旁白”被普遍采用了，由它所建立起的演员与观众之间的新的关系，也得到普遍的承认。而且，戏剧艺术家们在尝试着用多种方式发展这种新的关系，极大地扩展演员与观众之间的直接交流。

在现代和当代戏剧中，有些演出已经丢弃了“镜框舞台”，常常把舞台空间扩展到观众席之中，以便于使演员经常与观众直

接交流，甚至把观众作为参与演出的一种成分。我国在抗日战争时期演出的《放下你的鞭子》，实际上就已经把观众作为事件的参与者。它的基本内容是，父女二人在街头广场卖艺，女儿在卖艺时昏倒，父亲用皮鞭抽打女儿；观众中有人出来从父亲手里夺下皮鞭，并进行斥责；老父当众诉说自己的遭遇。原来他们是东北人，“九一八事变”之后，日本侵略者在东北烧杀抢掠，只有带着女儿逃亡关内，靠卖艺为生……观众知道父女的遭遇以后，群情激奋，齐声高呼抗日救国的口号。这出戏当时是在街头广场演出，而且，事件本身的性质也为观众参与演出提供了可能性。在当代西方某些实验性的演出中，也有把观众作为演出参与者的种种尝试。例如，前面我们已经提到波兰导演格罗托夫斯基的戏剧主张，他的实验性戏剧实践所要达到的正是：“在剧场里，演员们不仅同台演出，还把观众也吸引到‘半活动’中来。我们已经做到这种程度，观众不仅有所反应，而且有时还和演员一起演出。”① 为此，他不仅打破了舞台与观众席的界限，甚至完全取消了传统的舞台，把演员的表演场地与观众的席位搞到一起。当然，格罗托夫斯基的实验性演出，毕竟还是“实验性”的。人们对他领导的这类演出，有褒有贬，评价不一。然而，有一点是可以肯定的：在演员与观众之间建立起一种新的关系，加强观众与演员的直接交流，甚至让观众直接参加演出，这些尝试，至少是与戏剧艺术的特性相一致的。

在中国戏曲演出中，所谓的“第四堵墙”向来是不存在的。在中国戏曲舞台上，演员与观众的直接交流可以自由地进行。这是中国戏曲艺术的长处。我们的话剧艺术应该向中国戏曲艺术借鉴一些有用的东西。

---

① 引自《外国戏剧》，1980年第4期，第33页。

八、“综合艺术”与“纯戏剧”

前面，我们根据演员表演艺术的手段考察戏剧艺术的基本特性，并得出一个结论：戏剧是动作的艺术。那么，这个结论与“戏剧是综合艺术”的说法是否矛盾？也就是说，从表演艺术的角度把握戏剧艺术的基本特性，是否意味着否定了“综合艺术”这个概念的内涵？对这个问题的回答，也关系到深入理解戏剧艺术的特性。

有些戏剧艺术家认为：戏剧艺术既然是以演员的表演艺术为中心，那么，丢弃综合艺术中的其他成分，只要有演员的表演，有欣赏表演艺术的观众，就可以成为“戏剧”。这种观点，在波兰导演格罗托夫斯基关于“贫困戏剧”的主张中表现得最为突出。他认为：

> 戏剧定义的数量实际上是无限的……一个人必须自问戏剧必不可少的是什么。让我们来看看吧。
>
> 没有服装和布景，戏剧能存在吗？是的，能存在。
>
> 没有音乐配合戏剧情节，戏剧能存在吗？能。
>
> 没有灯光效果，戏剧能存在吗？当然能。
>
> 那么，没有剧本呢？能；戏剧史上证实了这一点。在戏剧艺术的演变中，剧本是最后加上去的一个元素。如果我们把几个人安置在舞台上，带上一张剧情说明，他们自己会搭配起来，让他们各自的角色现场创作，像

> 在即兴喜剧里那样。即使话不是贯通一气的，只是自然流露的，演出会同样是好的。
>
> 但是，没有演员，戏剧能存在吗？据我所知，没有这样的例子……
>
> 没有观众，戏剧能存在吗？至少有一个爱看戏的人，也需要举行演出。因此，我们只剩下演员和观众了。我们可以就此给戏剧下这样的定义，即“发生在观众和演员之间的事。”其他都是补充品——也许是需要的，但毕竟是补充品。①

这位波兰著名导演提出的问题及其为戏剧下的定义，都是有道理的。而且，它们同我们对戏剧艺术特性的解释是基本一致的。我们没有看过他导演的“贫困戏剧”的演出，但是，我们可以相信，按照他的理论，只要演员是有才华的，一定可以造就出真正的戏剧。

格罗托夫斯基又得出一个结论：“要解除综合艺术的概念”。对此，我却觉得大有深入讨论的必要。

前面已经说过：戏剧中包含着剧本、布景、灯光、服装、化妆、音乐等等成分，这只是“综合艺术”的外部表现。丢弃这些成分，只有演员的表演艺术，只有演员当着观众的面扮演角色，用动作展开情节，同样可以成为戏剧。格罗托夫斯基把这种演出称之为“贫困戏剧”，藉以和“富裕戏剧”（“综合艺术”）相对照。实际上，把“贫困戏剧”与“综合艺术”相对比，我们也可以称它为“纯戏剧”。所谓“纯”，指的正是剔除其他成分，只留下演员的表演这种“中心成分”、“主导成分”。这种戏剧不仅在国外存在，在我国也曾出现过。前面提到的广场剧

① 引自《外国戏剧》，1980年第4期，第19—20页。

《放下你的鞭子》，实际上就没有布景、灯光、音乐，它所突出的正是演员和观众的直接交流。当然，这出戏是有剧本的。近几年间北京出现了实验性“哑剧”演出，也有类似的特点。问题在于：这类“纯”戏剧是不是“综合艺术”？如果说它不是，我们在前面所说的“戏剧是一种综合艺术”的结论，就要被推翻了，至少要对它作如下修正：一部分戏剧是综合艺术，而“纯戏剧”则不是。

我的看法是：并非如此。

从实质上说，所谓“贫困戏剧”，或曰“纯戏剧”，也是一种综合艺术。不过，要说明这个结论，我们就得透过“综合艺术”的外部表现，而深入其内部。这样，我们就会面临两个问题：

其一，诸如文学、绘画、雕塑、音乐等等艺术样式，它们所具有的审美特性是怎样与舞台动作融合起来的？

其二，它们又是怎样为戏剧动作的特性所融化、改造了的？

为此，我们就需要分别讨论戏剧与文学、戏剧与造型艺术、戏剧与音乐的辩证关系。

1. 戏剧中的文学成分

在王朝闻主编的《美学概论》中说：“作为统一整体的戏剧艺术，一般地可以分为两个相互制约、相互区别的基本部分，即戏剧文学和舞台艺术。”① 一般地说，这句话似乎是正确的。可是，关于“纯戏剧”的理论与实践，却可以否定这个结论。前面已经说过，戏剧作为一种综合艺术，它当然包含有“文学”

① 见《美学概论》，人民文学出版社 1981 年版，第 274 页。

成分。所谓“戏剧中的文学成分”，应该有双重的含义：其一，它的外在表现是剧本——“戏剧文学”，也就是《美学概论》中所说的两个基本部分之一；其二，即使在没有剧本的戏剧演出中，也应该渗透着文学成分。对此，我们分别予以说明。

剧本及戏剧中的“文学性”

尽管在戏剧艺术的某个时期是没有剧本的（如意大利即兴喜剧，中国早期的“幕表戏”等），但是，任何人都无法否认这样一些事实：在很多国家，在不同的历史时期，都有一定数量的剧本流传下来，有些甚至作为“文学名著”被译成多种文字出版；在不少国家的文学史中，戏剧文学都占有相当重要的地位；在不少美学著作和文学理论著作中，在论述文学作品的体裁时，常常把抒情文学、叙事文学与戏剧文学相提并论，作为三种并列的文学体裁。不管未来的戏剧是什么样子，中外很多剧作家的优秀剧作，必将作为人类的文学遗产而永存史册。

剧本，作为文学体裁的一种，它具有双重的属性：既是文学，又是戏剧。作为文学，它当然具有文学性；作为戏剧，它又应该具有戏剧性。

高尔基说过：“文学的第一个要素是语言。”“文学创作的技巧，首先是在于研究语言，因为语言是一切著作、特别是文学作品的基本材料。”① 一般的文学语言都是从生活语言提炼、加工而成的，诸如准确、简炼、生动性、形象性以及含意的丰富性，是对文学语言的基本要求。这些，正是构成文学性的一种因素。剧本也是用语言（文字）写成的，语言的文学性要求，当然也适用于这种文学体裁。然而，语言只是文学性的外在形式，一般

① 引自高尔基：《论文学》，人民文学出版社1978年版，第332、321页。

文学作品（如小说）的语言同戏剧文学的语言，尽管有某些共同性，又有质的区别。把对戏剧文学的语言的要求等同于对一般文学作品的要求，是不正确的。对此，后面再进行讨论。

所谓“文学性”，除了语言这种外在形式之外，还包含着文学作品内容上的要求，我们可以把它称之为文学性的内在表现。

高尔基将作家从事的职业称之为“人学”，这是含义深远的。我们所说的“文学性”，也包含着“人学”的尺度。戏剧文学也是“人学”。人物形象的塑造，乃是评价剧本中文学价值高低的重要问题。像《哈姆雷特》、《李尔王》、《奥塞罗》、《威尼斯商人》、《玩偶之家》、《万尼亚舅舅》、《安娜·桂丝蒂》、《北京人》、《日出》、《上海屋檐下》、《关汉卿》、《茶馆》等中外名剧，所以能在文学史上占有一定的地位，重要的原因之一是：它们塑造的人物形象，都堪与中外其他文学名著相媲美。具有文学价值的人物形象，既不是某种观念的简单图解物，也不仅仅是所谓“类型化”的人物；它应该具有丰富的个性，同时又具有很高的典型意义。正像别林斯基对莎士比亚剧作中人物形象所评价的那样：它们“是两个极端——普遍与特殊——的有机的融和底成功”，“这是把普遍的概念在一个被艺术地创造出来的人物身上特殊化起来，他既是个人，又是概念。”[①] 我们一般把这样的人物形象，称之为文学中的典型形象。有人说，戏剧由于种种条件的限制，不可能塑造这样的典型形象，它只能提供“类型人物”。事实上，真正的现实主义剧作家，从来并不满足于只把“类型人物”送上舞台，而是用戏剧艺术有限的表现手段努力塑造真正的典型形象。在今天，强调剧本的这种文学价值仍然是必要的。因为，在我们当代的舞台上，具有很高文学价值的典型形象为数不多。人们通常认为：当代戏剧艺术中的这种缺陷，主要

① 见《别林斯基论文学》，上海新文艺出版社1958年版，第128、129页。

是剧作家的责任。我觉得，这种说法是公正的。我们的剧作家大多有自己的追求，有的偏重于及时地反映当代社会中各种矛盾，有的则热衷于探索新的结构形式，等等。这些追求都是无可厚非的。问题在于，他们在这些方面的追求，却没有能够同完成“人学”的任务统一起来，有意无意地忽视了剧本应有的文学价值——塑造典型形象。

高尔基还指出：“文学的第二要素是主题。”这里所说的“主题”，指的是一部文学作品的思想内容，它是文学作品的灵魂。在文学作品中，主题并不是指作家直抒政见，也不是指让人物向读者说教，而是指寄寓于形象中的基本的思想。这样的主题乃是作品题材的思想内涵与作家主观认识的统一，它决定作品的思想性。所谓“思想性”，并不是文学性的外加之物，而是它的内容要素之一。剧本，当然也应该有这样的思想性。

当然，典型形象、深刻的主题，乃是小说、戏剧以及电影等文艺作品共同的要求，我们当然也可以不把它们称之为“文学价值”，而称之为“审美价值”。因此，有人并不同意对剧本运用“文学性”、“文学价值”等等概念，而主张只用“审美价值”这个带有普遍性的美学概念。如果不同的概念所表述的内容是一致的，那么，对概念本身的争论并没有多少实际意义。不过，我想指出两个事实，藉以说明运用“文学性”、“文学价值”等概念的合理性。比如，意大利的“即兴喜剧”是没有剧本的，演出时由演员按照自己扮演的定型人物即兴编台词和表演。这样的演出在意大利曾流行了两个世纪左右。但由于人物都是定型的，演出内容都是按照剧情大纲即兴编演的，也很难保证思想的完整和深刻。到18世纪，哥尔多尼对即兴喜剧进行改革，正是用完整的文学剧本代替原有的即兴编演，他的剧本为演出提供了文学价值的基础；主要也表现在典型形象的塑造和喜剧思想内容的完整性和深刻性。再如，中国早期的文明戏，与后来的现实主

义戏剧相比，无论是人物形象的塑造，还是思想内容的深刻性，都要逊色得多。在这中间，正是一批剧作家通过自己的辛勤劳动为戏剧艺术注入了文学性的内容。

剧本为戏剧演出提供的文学性的基础，除了内容以外，还有形式的因素，诸如戏剧结构的完整性与统一性等等。

剧本，作为文学的体裁之一，它不仅可以为戏剧演出提供内容和形式的基础，它本身也可以供人阅读，可以单独发表和出版；也就是说，它也可以具有独立存在的价值。不过，这里所指的是好的剧本，指的是那些真正具有文学价值的剧本。在我们今天所能够读到的大量新的剧作中，这样的剧本毕竟是少数。大多数剧本并不享有自身的独立价值。剧作家创作它们，只是为了填补剧团演出的空白，或者只是及时配合当时某项具体的宣传任务，剧团把它们搬上舞台，演出了几场、几十场，然后就被观众遗忘了。这些剧本虽然也可以为戏剧评论家们提供研究的对象，但是，对广大读者说来，却不会把它们作为文学欣赏的对象。剧作家要创造出具有独立价值的剧本，其本身就必须有深厚的文学修养，并将它们融化在剧本之中。没有这样的修养，就很难成为合格的剧作家。

然而，这只是问题的一个方面。另一方面，剧作家写剧本毕竟不是只供读者阅读的。我们一般把只能供人阅读的剧本称之为“书斋剧”或“案头剧”，对于戏剧文学说来，这些都是贬词。好的剧本必须是能够在舞台上演出的，它们也只有通过导演、演员的再创造，把文学形象转化为舞台形象，才能具有戏剧的价值。剧本和演员艺术的关系，是相互依存的。对于剧作家和演员说来，真正理解相互依存的关系，都具有重要的意义。别林斯基说过：“什么是表演艺术？——也像任何艺术一样，它是一种创造。现在请问：一个演员的本能和力量既然是善于忠实地实现诗人已经创造成的性格，那么，它的创造包含在什么里面呢？——

一个演员的创造就包含在实现这两个字里面。”“实现”，也可以称之为“体现”。也就是说，演员的任务正在于把剧作家创造的性格，体现在舞台之上，化为直观的舞台形象。然而，这里所说的“体现”，并不是消极的“重现”，而是包含着活生生的、具有主动精神的创造——“再创造”。莎士比亚在剧本中只塑造了一个哈姆莱特的形象，不同的演员（当然是指有才华的）在“忠实地实现诗人已经创造的性格”的基础上，却可以塑造出不同的舞台形象。我们已经欣赏过英国演员奥立弗所创造的这个丹麦王子的形象，可惜，我们却没有机会观看苏联演员莫恰洛夫的演出，但是，请看一看别林斯基对他所扮演的同一人物的详细介绍和分析吧！两个舞台形象竟具有那么大的差异。莎士比亚在《威尼斯商人》中只塑造了一个夏洛克的形象，这个人物曾经被很多国家的名演员搬上舞台，其中有杰出的悲剧演员，也有长于扮演喜剧人物的著名演员，他们所塑造的舞台形象竟是那样的不同，有时他是一个十足的喜剧性的恶棍，有时他又成为一个“想生活安适，气质高贵，灵魂高尚的人物”，有时他甚至被再创造成一个悲剧英雄：“被迫害民族的一个典型”，“剧中唯一的正人君子，而且是最遭不公对待的君子”……在我国舞台上，他则是一个“高利贷商人的典型”。当然，认真分析不同演员的创造，它们对剧作家“已经创造成的性格”，“忠实”的程度并不是对等的，其中有些甚至可能是不“忠实”的。这里不想对此进行分析。但这些情况确实可以说明：一个剧本是“死”的，而只有当演员将剧中的文学形象体现为舞台形象时，它才成为“活”的东西。为了这样的戏剧目的，演员的表演艺术固然应该依据剧本；同时，剧作家创作剧本，也需要依据表演艺术的需要，使其应有的“文学性”同戏剧艺术的“戏剧性”要求统一起来。也正因为如此，戏剧艺术的特性也制约、决定着戏剧创作的特性。如果说，动作是演员艺术的基本手段，那么，它也应该

是戏剧创作（剧本）的基本手段。

我国著名导演焦菊隐曾经说过："话剧，对于作家说来，是语言的艺术，对于导演说来，却是行动的艺术。"[①] 这个论断的后一半是完全正确的，可是，对它的前一半却需要作必要的补充。对导演和演员来说，他们创作活动的基础是动作、是行动，这是毫无疑义的。问题在于，对于剧作家说来，只把自己的创作看成是"语言的艺术"，也未必是正确的。自从"话剧"这个名称出现以后，我们常常可以听到诸如此类的说法："话剧者，话也。"话，当然指的是语言。意思是，话剧创作的手段就是话——语言。可是，如果剧作家只把剧本作为"语言的艺术"，只注意文学语言的一般要求，而不重视动作和行动，导演和演员所致力的"行动的艺术"，不就会落空了吗？事实上，导演和演员重视的是动作和行动，而剧本却不能提供，这恰恰是他们之间经常发生的矛盾。在某些话剧剧本中，人们所看到的只是滔滔不绝的"话"，却缺少动作和行动，任何一位有舞台经验的导演，都不会选中这样的剧本。准确的说法应该是：戏剧（话剧）是动作的艺术，对导演、演员说来是如此，对剧作家说来，同样是如此。写剧本，与其说是同"语言"打交道，倒不如说是在同"动作"打交道。

任何一个剧本都是用语言写成的。构成剧本的语言不外是两个部分：一是作者的舞台提示，其中有关于动作进行的时间和空间环境的说明，有对人物外部动作、静止动作的提示，有对音响效果的提示，也有对人物内心情绪的提示；二是人物的台词——对话、独白、旁白，也就是言语动作。实际上，除了对时间及空间环境、音响效果的提示以外，其他都是动作的因素。要成为一个合格的剧作家，除了有一般的文学修养之外，还必须熟悉动作

① 见《焦菊隐戏剧论文集》，第30页。

的各种成分及其性能。剧作家和小说作家的思维有共同点，也有差异性。两者的共同性在于它们都是形象思维；小说家所遵循的是语言的逻辑，而剧作家所遵循的则是动作的逻辑。剧作家应该用动作来思维。这两种不同的形象思维，是两种文学体裁的不同特性所要求的，这种思维方式又使得文学性的内容因素有不同的表现。

戏剧与叙事

亚里士多德认为戏剧与史诗（小说）的重要区别之一是：虽然两者中都有事件，但戏剧却是用动作来表达，而史诗则是用语言去叙述事件。我们通常把戏剧、小说、叙事诗通称为叙事性文学，这种说法是不科学的。别林斯基说得对：

> 尽管在戏剧中，也象在叙事诗中一样，有着事件，但戏剧和叙事诗在本质上是南辕北辙的。①

搞清戏剧与叙事的界限，对戏剧创作是有重要的意义。两者的区别是多方面的。

其一，叙事意味着对事件的叙述，戏剧则意味着通过动作去直观地体现（或曰摹仿）事件。这就造成事件在时态上的质的区别。

德国剧作家席勒在谈到两者的区别时说：“一切叙述的体裁使眼前的事情成为往事，一切戏剧的体裁又使往事成为现在的事情。”他指出：在戏剧中，“个别的事件在其发生的瞬间，必须作为现在的事情，直接陈诸观众的想象力和感官之前，不容第三

① 《别林斯基选集》第3卷，上海译文出版社1980年版，第14页。

者插入。"[①] 英国戏剧理论家马丁·艾思林也认为："……任何叙述形式都趋向讲述过去已发生而现在结束了的事件，那么戏剧的具体性正是发生在永恒的现在时态中，不是彼时彼地，而是此时此地。"[②] 在这里，我们又涉及到了戏剧动作的另一种特性：在舞台上，任何直观的动作，都是永恒的现在时态。舞台上所展现的事件，无论发生在什么年代，或者是历史上早已发生过的（如在历史题材的戏剧中），或者是在未来可能发生的（如科学幻想题材的戏剧），只要用直观的动作直接展现在舞台上，对观众说来，都是在他们面前正在发生着的。

戏剧艺术的这种特性，不仅决定了它与叙事文学的区别，也决定了它所特有的艺术感染力。观众坐在剧场里，在他们面前展现的各种事件和各种人物的命运，都是那样的真切，他们耳闻目睹这一切，就像身临其境、置身其中，这种直观性的审美体验，是在读小说时所无法获得的。正是因为如此，就使得戏剧艺术具有小说所不能比拟的强烈感染力。如果戏剧艺术失去了它所特有的直观性和再现事件的时态特性，它也就失去了存在的价值。

其二，尽管戏剧中的事件应该具有直观性，应该是永恒的现在时态；但是，在任何一部剧作中都会有或多或少的"往事"的成分，它们或者是在大幕打开之前早就发生过了，或者是发生在幕间与场间。这些往事成分如果与人物现实的动作和事件有着紧密联系，如果是直接间接地关系到剧中人物的命运，都需要向观众交待清楚。在戏剧中，对往事的处理可能有两种不同的方式：

第一种方式是，剧作家可以借用电影的手法把往事通过人物的回忆（回想）化为直观的场面。比如，在郭沫若的《蔡文姬》

① 席勒：《论悲剧艺术》，见《古典文艺理论译丛》第6册，人民文学出版社1963年版。

② 《戏剧剖析》，中国戏剧出版社1981年版，第10页。

的第三幕，蔡文姬在归汉途中，深夜里一个人到父亲蔡邕墓前，她对着父亲的墓通过独白展现了内心的痛苦和矛盾，在这种精神重压下，她"倦极，倒在墓前，昏厥"了，于是，舞台上出现了这样的场面：

> [舞台暗转，渐渐转明。狗吠、人声、战鼓声由弱到强。逃难人群从两侧上，后被汉兵冲散，下。又有胡兵、汉兵接连冲过，蔡文姬、赵四娘同在逃难中，为胡兵所获。左贤王至，胡兵惊呼："左贤王来喽！"四散。
>
> 左贤王　（问赵四娘和蔡文姬）你们是什么人？
>
> 赵四娘　我姓赵，叫赵四娘。（指文姬）这位是我的姨侄女，蔡文姬。我们都是这陈留郡的人。
>
> ……

紧接着，左贤王劝蔡文姬跟随他一起到匈奴去。在剧本和舞台演出中，这个场面都是作为主人公的"梦境"处理的，我们也可以把它看作是往事复现，它乃是人物在梦境中回想的往事。阿瑟·密勒的《推销员之死》中，也是用这种方式再现往事，但是，连接现实与往事的手法却要复杂得多。这位剧作家在处理人物回想往事的场面时，并不是用简单的"暗转"，而是用人物的"独白"或往事中某个人物的声音时隐时现作为过渡，也可以说是电影中的"溶入"。比如，在第二幕，当老推销员威利在饭店里和长子比夫发生争吵，他责怪儿子不争气，儿子却骂他："瞧瞧你自己堕落成什么样儿了！"儿子的责骂使他回想起一件往事：儿子在中学时到外地去找他，目的在于请他找教员说情，给自己补考的机会，当时却撞见他正在外地的一家旅馆里与一个女人乱搞，比夫一怒之下回到家里，从此变得消沉颓废。威利很清楚，

比夫责骂他的那句话，指的正是这件往事，因此，他听到比夫的话，自然就回想起那件往事。作为往事重现的前奏，是那个女人的笑声和话语声，这种声音在现实动作进展的同时，时隐时现。听到这个女人的声音，我们感到威利已经沉湎在对那件往事的回想之中了。威利终于被这种声音拉回到过去的事件中去，他站起来，离开儿子们走了出去。等场上的其他人物（比夫、哈比及两个姑娘）下场以后，威利跟着那个女人走出来，在舞台上重现出那个往事的场面[①]。在这两个剧本中，用不同方式再现的往事，都是主人公心理活动的内容，因此，往事的场面是由现实心理活动生发出来的；从这个角度来说，它们也可以说是人物现实心理活动的内容。同时，就那些往事的场面本身来说，由于它们都是通过人物的动作直观展现出来的，对观众来说，也就成为在自己眼前正在进行着的。我们所以把它们看作“往事”，只是从它们与回忆主体的现实场面相比较而言。就这些场面本身来说，它们仍然具有戏剧的特性——现在时态。

第二种方式是，用人物的台词交代往事。这是戏剧中常用的手法。几乎在每一出戏的每一幕中，都不可避免地会有这种成分。用台词交代已经发生过的事件，当然也可以说是对往事的回叙。然而，在戏剧中，一般是最忌让人物用台词静止地回叙往事。英国的批评家约翰逊说过：“在戏剧创作中，叙述部分之不受人欢迎，这是很自然的现象，因为它既不紧张，又不活泼，而且阻碍了情节的开展；因此它永远应该是简洁迅速，作者应该频繁地使它中断，这样来使它活跃起来。”[②] 然而，约翰逊所指明的办法毕竟是消极的。从戏剧的特性来说，最好的办法则是，剧作家应该力求使人物叙述往事成为一种有力的现实动作。这样，

① 参见剧本的第二幕，《外国戏剧资料》1979年第1期，第161—164页。

② 见《莎士比亚评论汇编》（上），中国社会科学出版社1979年版，第49页。

叙述部分则不仅不会阻碍情节的展开，它本身就会成为情节的一个重要部分。这样的例证是很多的。比如，在易卜生的《玩偶之家》中，有一个重要的事件：娜拉为了帮助丈夫海尔茂恢复健康，向柯洛克斯泰借了一笔钱，由于挪威当时的法律规定，女人不能签立借据，她又不能将借债一事告诉丈夫，而她的父亲当时在生病，在急迫的情况下，她在签立借据时就盗用了父亲的签名。这件事不仅与娜拉的生活命运有关，也成为夫妻关系中埋藏的一颗炸弹。在大幕打开时，这件事已经过去八年了。对这件往事的交代，主要是在第一幕由柯洛克斯泰承担的。但是，易卜生并没有让人物静止地回叙，而是把回叙戏剧化了。在第一幕，柯洛克斯泰来找娜拉，要求她向海尔茂为自己求情——取消解雇的决定。娜拉拒绝了这个要求："老实告诉你，我真没有力量帮助你。"于是：

柯洛克斯泰　那是因为你不愿意帮忙。可是我有法子硬逼你。

"硬逼"娜拉接受自己的要求，这是柯洛克斯泰的一个现实动作，这个动作的心理动机是保住自己在银行里的职务；而回叙那件往事正是实现这个意图的一种手段。这样，对往事的回叙已经融化在现实动作之中了。易卜生为我们提供的经验是：将回叙往事部分"戏剧化"，正是指把人物对往事的回叙化为现实的动作。这样，回叙本身也就成为戏剧情节的组成部分。

其三，在戏剧中，一般最忌让登场人物扮演叙述事件过程的角色，也最忌在明场交代事件的过程。因为，这都是同戏剧性的要求相背离的。侯金镜把这样的剧作称之为"报导式的结构方法"，也有人把它叫做"事件纪实剧"。侯金镜认为："报导式的结构方法，……使'戏'的进行呆滞、沉闷和琐碎，……"这

样的剧本可能写的是一件新产品试制的过程、一项科学实验的过程、一座水库的兴建过程，也可能是写一个重大的历史事件的过程，等等；但是，无论是什么样的事件过程，都出现了这类"报导式结构方法"的"致命伤"。"人是戏剧的主人公"（别林斯基语）。在这类报导式的剧作中，主人公则不是人，而是事件；因为"人"只不过是作为"叙事"的工具。戏剧艺术主要的对象是人，那么，明场戏就应该围绕这个中心来组织，让性格的魅力充满明场的场面。可是，让人物出场后就充当"叙事"的工具，无论如何是写不出性格来的。侯金镜提出，应该从事件的侧面去写戏，也就是说，把事件的过程推到背景上去，而在明场着重写人物之间的性格关系。也有人说，对于某一个事件的过程，可以"正面"写，也可以"侧面写"。其实，作为与叙事文学"南辕北辙"的戏剧，要写事件的过程，"侧面写"乃是具有普遍性的原则。正面叙述事件的过程，是历史家的任务，或许也可以作为小说家的任务。戏剧很难承担、也不应该承担这样的任务。当然，我这样说，并不是否定事件在戏剧中的地位和作用。对此，我将在关于"戏剧情境"的章节中再进行讨论。

别林斯基说："戏剧和叙事诗在本质上是南辕北辙的。"我是这个观点的拥护者。为此，可能会受到理论家们的非议。因为，在当代，国内外都有人认为：排斥叙述性因素，是戏剧艺术的短处，话剧要发展，就应该克服自己的短处，增加叙事性因素。如果这种观点是正确的，不仅别林斯基的主张被否定了，我在这一节中讨论的问题，也都是毫无意义的了。但我却认为，这种主张只有部分的合理性。

戏剧发展的历史表明，它本身恰恰是在逐步减少、舍弃叙事性因素、而代之以戏剧性因素的过程中，成为一种独立的艺术样式。在古希腊，悲剧起源于"酒神颂"，这乃是用歌队叙述酒神事迹的一种歌舞形式。后来，在歌队表演的同时增加了一个演

员，他可以轮番扮演不同的人物，并可以和歌队队长对话。这是悲剧的雏型，但歌队的叙事仍然是主要内容。再往后，埃斯库罗斯把演员增加到两个，索福克勒斯又增至三个。在这个过程，虽然歌队始终存在，但其叙事的作用逐渐被戏剧的作用所替代，到了索福克勒斯的悲剧，歌队在场间的叙事作用已经微乎其微了。在现代和当代戏剧中，有的剧作也用不同的方式增加叙事的成分。比如，我国近几年上演的新剧目，如陈白尘改编的《阿Q正传》中，一位身份不明的解说员，常常在场间出现，直接向观众“解说”，或叙事，或发表议论；在《宋指导员的日记》中，场间常常用字幕叙事；在山东省话剧团演出的《苏丹与皇帝》中，用一位不出场的解说员承担在幕间“叙事”的任务；等等。然而，这些事实并不能否定我们的结论。首先，这些用不同方式叙述事件的例证，它们在全剧中毕竟只是戏剧的补充成分，而不是戏剧的主体部分。其次，在有些剧本中，在幕前和幕间（场景）用不同方式叙事，正是为了使明场戏从事件过程中解放出来，而能够集中于展开人物之间的性格关系，在这种关系的发展进程中通过直观动作塑造人物性格、揭示人的内心。在当代，不同艺术体裁之间相互借鉴的情况愈来愈明显。戏剧文学同小说之间这种相互影响的关系也是存在的。戏剧当然可以吸收一些叙事的因素，以丰富自己的表现方式；与此同时，小说也向戏剧吸收了一些表现方式。其实，别林斯基早就指出过这种情况：“有的按照形式看来是叙事的作品，却具有戏剧的性质，反之亦然。当戏剧因素渗入到叙事作品里的时候，叙事的作品不但丝毫也不丧失其优点，并且还因此而大有裨益。”他认为，果戈理的中篇小说《塔拉斯·布尔巴》，就是“被戏剧因素所渗透的叙事作品的一个卓越例子”①。但是，不同体裁相互渗透的情况，并不能改

① 见《别林斯基选集》第3卷，上海译文出版社1980年版，第23页。

变两者各自的原有特性。小说中可以渗透戏剧的因素，如动作性很强的对话等等，但是，作为小说的特性毕竟是叙述事件。戏剧中也可以吸取小说中的叙事因素，作为自己的补充；但是，如果叙事因素成为一部作品的主体部分，而戏剧因素则被叙事因素压倒甚至取而代之，这样的剧本也就失去了作为戏剧文学的价值。

戏剧与抒情

抒情诗是一种特殊的文学体裁，但是任何别的文学体裁（包括小说和戏剧），都需要抒情诗的滋养。正如别林斯基所说的那样：

> ……抒情诗是一切诗歌的生命和灵魂，……
>
> 抒情诗作为个别的诗歌体裁，独立存在着。同时又作为一种力量，渗入到其他诗歌体裁中去，使它们活跃起来，像普罗米修斯的火种使宙斯的一切创造物活跃一样。这说明了为什么莎士比亚的戏剧——这主要是具有高度创造力量的戏剧作品——是这样富于抒情性，而这抒情性是通过戏剧性流露出来的，并且赋予戏剧性以变幻莫测的生命之光，像赋予美丽少女的脸以鲜艳的红晕，赋予她的迷人的眼睛以金刚钻般的亮度和光彩一样。如果没有抒情性，长篇史诗和戏剧就将是过分平淡乏味的，对待自己的内容将是冷淡无情的；同样，如果抒情性成为叙事诗和戏剧的压倒因素，那么，叙事诗和戏剧也将变得缓慢，停滞，缺乏行动。[1]

---

① 《别林斯基选集》第3卷，上海译文出版社1980年版，第10—11页。

这些话已经将戏剧与抒情诗的关系，说得相当透彻了。从戏剧与抒情诗的本性来说，两者是格格不入的。在抒情诗中，诗人所抒发的是自己对现实生活的主观感受，它只是赋予诗人的主观感受以“言词和形象”。可是，在戏剧中，剧作家却需要让现实生活客观地再现出自己的面目，他把各种人物引上舞台，让它们通过自己的动作去自我表现；这里却不能容纳剧作家本人主观感受的直接抒发。然而，这两种体裁的本质区别，却不能导致一个极端的结论：在戏剧中根本不能容纳抒情的因素。

“情”者，人的“感情”也。在剧本中，剧作家虽然不能把出场人物置于一旁，由自己出面直接抒发感情；但是，感情、激情，却是戏剧艺术所必须具有的因素。不过，这里所说的“感情”，主要是指人物本身的灵魂的冲动。“通常在戏剧中被称为抒情段落的东西，仅仅指的是被激怒的性格的动力，性格中那种使言词不由自主地显得特别高昂的激情；或者是登场人物的隐藏的、缜密的思考，而那思考，是我们必须知道的，是诗人使他边想边念出来的。”① 我们在歌剧和中国戏曲中，常常听到剧中人物直接抒发内心的感情，这种感情发自性格的深处，它像一股激流冲击我们的灵魂。这就是那些“抒情唱段”。戏剧（话剧）不能包容这样的抒情唱段，它需要的是发自性格的动作，需要动作的持续发展，需要动作发展的迅速而有力。在这样的剧本中，抒情性更需要同戏剧性融合为一体。戏剧必须通过动作传达感情，感情也只有通过直观动作传达出来，才具有戏剧的价值。同时，人物的直观动作如果没有感情、激情的滋养，如果不以内在的感情为生命，那也将会削弱对观众的感染力。在戏剧中，一般认为，所谓“抒情性”主要是体现在人物的独白之中。我们已经

① 《别林斯基选集》第3卷，上海译文出版社1980年版，第69—70页。

指出，所谓“独白”，可以称之为“出声的思考”，或“灵魂的呼吸”。它们当然可以成为戏剧艺术中抒情的有力手段。像莎士比亚在《哈姆雷特》《李尔王》《马克白斯》中赋予主人公的大段独白，像曹禺在《家》中赋予觉新和瑞珏在新婚之夜的那些饱含激情的独白，都可与歌剧和戏曲中的抒情唱段相媲美。它们的不同点仅仅在于，在歌剧和戏曲中，感情是唱出来的；而在话剧中，感情是说出来的。可是，这些独白如果被有才华的演员表演出来，同样可以赋予它们以适当的音调和节奏。如果我们把话剧中的抒情因素仅仅归之于“独白”，那是不全面的。只要剧作家把握住特定人物在特定情境中感情的内涵，这种内涵是发自性格的，是真切的、深厚的，那么，通过其他动作的成分（如对话、静止动作等等），同样可以获得抒情因素。田汉是一位剧作家，又是才华出众的诗人。他善于发掘人物在特定情境中丰富的内心激情，并通过对话把它充分体现出来，从而谱写出不少抒情的场面。在话剧《关汉卿》的第八场，主人公知道自己将被处决的消息，要求狱卒把朱帘秀请来与自己见面。在“狱中相会”的场面中，并没有大段的独白，两个人物通过对话倾诉深藏已久的感情，在心贴心的交流中，对话饱含着激情，具有很强的感染力。在该剧的结尾处，关汉卿被驱逐出境，与朱帘秀在卢沟桥头怅然离别。内心激情仍然体现在简短的对话和“联句”之中：

朱帘秀　（爆发地）啊，汉卿，我不能离开你！
（她奔过去。）
（他们拥抱了。）

关汉卿　（平静下来，替她拭泪）四姐，我觉得我们会再见的。四姐，我们联句吧：
且忍珍珠落，

朱帘秀　休教鸿雁稀，

关汉卿　鸡声鸣不已，
朱帘秀　终有蝶双飞。
关汉卿　对，“终有蝶双飞”。四姐，保重。（他与朱帘秀持手珍重，再与王和卿、赛帘秀、刘大娘、王实甫等拱手，转向桥上走去。差役等跟去。）
朱帘秀　（与王实甫、杨显之、王和卿等黯然望着这剧作家的后影，不觉低低叫出）
汉卿！

人物在特定情境中通过对话倾诉内心的激情，相互交流，相互影响，这样的对话乃是有力的言语动作。当言语动作饱含着丰富的感情时，就使场面具有我们所说的“抒情性”。北京人民艺术剧院在演出这出戏时，导演焦菊隐对这个结尾的场面进行再创造，着力加强它原有的抒情因素。在关汉卿与朱帘秀联句的时候，忽然传来弹唱《窦娥冤》的声音。卖唱的是一个老盲艺人，他扶着一个吹笛的少年哼着“将滥官污吏都杀坏……与一人分忧，万民除害。”艺人缓缓走过。关汉卿同送行的朋友们听着这搅人肺腑的歌声，俱是无限悲愤。……①据说，导演自己对这种处理并不满意。但是，这样的处理，对于增强场面的抒情力量和艺术感染力量，都起到一定的作用。

戏剧中需要抒情性，然而，如果在一部剧作中，抒情性“压倒”了戏剧性，当然是不可取的。但是，所谓“压倒”与否，并不是指两者的定量比例，而是指它们在实质上融合的程度。在戏剧中，任何抒情性的因素，都不应该是戏剧性的外加之物，而应该与其融为一体，使前者渗透于后者之中，通过后者

① 参见蒋瑞、张帆《焦菊隐排演〈关汉卿〉散记》一文，见《剧坛》1984年第1期。

“流露出来”。如前所说，戏剧的基本手段是动作，动作及其因果相承的持续发展，乃是戏剧性的根基。因此，抒情性决不应是动作之外的东西，而且也不能成为破坏动作持续发展，使其停滞的力量；它本身就应该是动作的内涵，是动作持续发展的必要环节。在莎士比亚的著名悲剧中，抒情因素的分量是很重的，但它们却没有压倒戏剧性。英国当代剧作家弗赖伊在分析马克白斯杀邓肯王的情节时说，莎士比亚着重表现的是主人公“心灵上的感受，这心灵上的感受是用语言表达的。而且，这心灵上的感受正是这一情节的真正本质；这心灵上的感受最终也就是情节。情节并不是刺在邓肯胸中的匕首，或沾在麦克白手上的鲜血。而是由此产生的言词所表达的无穷无尽的心灵的感受”。[①] 如果我们认真分析莎士比亚的这部名剧，就会发现：剧作家在处理这一情节时，既没有为主人公弑君的行动设置外部的阻力，也没有把弑君的行动本身推到明场来，而是着重表现主人公在弑君前后发生在灵魂深处的自我搏斗。也就是说，构成这一情节链条的是弑君的因以及弑君的果。所谓“因”，指的正是马克白斯在灵魂自我搏斗中，权欲和野心战胜了理性和荣誉观；所谓“果”，就是随着弑君行动的完成而来的弑君者灵魂的毁灭。对此，我们当然可以通称之为“心灵上的感受”。在这一情节中，动作因果相承的持续发展，主要指的是“心灵上的感受”的痛苦的历程；情节的本质正在于，它的基本内容并不是外部动作的发展，而是心理历程通过言语动作的外现。这部名剧至少给予我们两点启示：其一，剧作家抓住人物在特定情境中灵魂的冲动，或曰“心灵上的感受”，并使它成为动作因果相承的持续发展（情节）的有机部分，通过各种手段把它揭示出来，从而使观众获得“心灵上的感受”，这里就有了戏剧所需要的抒情因素。其二，这样的抒

① 参见《外国现代剧作家论剧作》，中国社会科学出版社 1982 年版，第 145 页。

情因素与其说是与戏剧对立的，倒不如说是同“叙事”相矛盾的。如果剧作家的创作意图只在于“叙述”事件的过程，或者让出场人物仅仅充当叙事的角色；那么，在这样的场面中，是很难容纳抒情因素的。

2. 戏剧中的造型艺术成分

所谓“造型艺术”，指的是在二维或三维空间塑造有具体形体的视觉形象的艺术样式。在戏剧中，演员的表演，也是一种造型艺术成分。不过，这里所要讨论的，是除演员自身之外的其他造型成分。当然，在讨论这些成分时，也将涉及到演员的表演艺术。

造型成分在戏剧中的地位和作用

舞台布景、道具、灯光、服装和化妆等造型艺术成分，在戏剧演出中都具有比较重要的作用。前面已经提到，这些造型成分在戏剧演出中只是表演艺术的辅助因素。但是，也有人认为：“这些因素在戏里的重要性有时并不次于演员的表演”；① 而有人却认为，没有这些因素，只要有演员的表演，就可以成为戏剧②。尽管后一种观点是有道理的，在实践中也是可行的；然而，就目前的戏剧演出来看，并没有把这些因素完全舍弃掉。那么，在这种情况下，这些造型因素在戏剧演出整体中的地位和作用究竟是什么？它们究竟只是作为辅助因素，还是可以与演员的

① 雷柯夫：《舞台美术史概要》（上卷），人民美术出版社1963年版，第2页。
② 参见前面引述的梅耶荷德及格罗托夫斯基的主张。

表演等量齐观？对此，可以逐一进行讨论。

其一，服装和化妆。

这是演员创造舞台形象十分重要的辅助成分，它们完成的是为人物形象进行外部造型的任务。化妆，当然是为了给演员扮演角色创造一种外部形貌。同一个演员，既可以扮演中国古代的政治家、诗人屈原，可以扮演中国现代史上工人运动的领导人施洋，也可以扮演帝俄时代的万尼亚和苏联的英雄人物保尔·柯察金；在同一出戏里，演员扮演的角色由青年到老年……这一切，除了演员自身的才力以外，化妆这种外部造型成分，起着十分重要的作用。演员创造性格，当然要依靠表演艺术的基本手段——动作，然而，性格化的化妆造型，却是不可缺少的。当然，在这类戏剧演出中，化妆造型必须服从性格塑造的总体任务，为性格提供外部形貌的基础。

服装，也是人物形象的外部造型部分。中国戏曲艺术中有句俗语："宁穿破，不穿错。"所谓"不穿错"，也就是指服装要符合人物的身分、地位。当然，如果剧中人物是一个出身名贵、家境富有的贵族人物，"穿破"也就等于"穿错"了。当然，服装设计，也应该为演员塑造性格的总体任务服务；也就是说，人物的服装不仅一般地符合其身分，而且应该成为性格的外部造型部分。在《骆驼祥子》中扮演刘四爷的演员李大千说过："在服装设计上，我要求刘四爷穿一条肥大的黑绸子灯笼裤，扎腿带，裤角散开搭拉着；白布袜子，双道脸儿的青缎子白厚底鞋。走起路来，裤腿哆嗦着，显得特别潇洒、利落。上身穿的是白绸子小褂儿，衣肥袖长；里边是夏布坎肩，腰里扎着半尺宽的牛皮'腰里硬'（束腰的一种宽皮带，通常在练武术时用），中间是大铜别子闪闪发光。……"演员对服装设计的要求，正是为了塑造性格："不仅要使观众看出他是个车厂主，现在过着悠闲舒适的生活；还要从他的穿衣装扮、行动坐卧上，看出他年轻时当过库

兵，练过皮条、杠子、摔过跤，是个练家子、土混混的影子。”①一个人的性格是在特定环境和经历中形成的，性格中都有环境和经历的烙印。演员把握住人物生活的环境和特殊的经历，把握住性格，对服装设计提出的要求，正是为了给特定人物提供出性格的外部造型形象。

总之，化妆与服装，都是人物外部造型的有机部分，是演员艺术直接的、重要的辅助因素。

其二，布景与道具。

这两种造型成分，在戏剧演出中首先是为演员的表演艺术提供具体的外部环境，它们的作用是多方面的：或暗示主要人物的性格，或通过具体的物质环境传达出戏的时代特征，或烘托演出的气氛，或帮助演员的表演动作，等等；或者是同时兼有各种作用。

法国舞台艺术家鲁舍说过：“没有表演用场的道具，就没有在舞台上存在的理由。”这句话表明道具对表演艺术的从属性。扩展开来，舞台布景设计家也应该树立这样的观念。一件道具不管制作得如何精美，它本身可能成为一件上乘的工艺品，如果对演出不能起到某种有机的作用，它是毫无意义的。一台布景设计图，从构图本身来说，可能具有很高的审美价值；然而，如果它不能对演出产生某种作用，也是不可取的。这也就是说，无论是二维空间还是三维空间的造型成分，离开演出的总体任务，都不能具有独立的审美价值。在布景设计、道具制作和布置方面，在过去和现在都有不同的风格、流派，有的重“实”，有的重“虚”，有的强调“逼真性”，有的更强调“假定性”，等等。在中国话剧演出中，像北京人民艺术剧院演出的《雷雨》《茶馆》的舞台布景就重“实”，而《蔡文姬》的演出则重“虚”。这当然同剧本的风格与导演对演出的总体风格的构思有关。但是，在

① 见《〈骆驼祥子〉的舞台艺术》，中国戏剧出版社 1982 年版，第 136 页。

这些方面的不同风格、不同流派，也都遵循上述那些统一的原则。从某种意义上说，重“虚”的风格，似乎更强调布景、道具为演员表演艺术服务的原则。例如，瑞士舞台美术家阿庇亚否定布景艺术的“逼真性”，而更强调“写意”风格，但他却认为：“舞台布景的基本任务不在于表现（例如森林），而在于表现在这森林中活动的人。”也就是说，他更强调舞台布景与演员表演艺术的有机结合。这个原则无疑是正确的。

其三，灯光。

阿庇亚说过：“灯光是戏剧的灵魂。”这句话说明了灯光在戏剧演出中的重要作用。在戏剧演出中，灯光不仅是创造舞台环境、烘托舞台气氛的重要造型成分，也是体现演员（人物）的思想感情的手段之一。在戏剧艺术的发展进程中，灯光从一般的舞台照明工具到成为与演员表演艺术有机结合的艺术手段，无疑是一个巨大的进步。在现代和当代戏剧中，灯光与演员表演艺术的关系更为密切，各种各样的彩光的处理，不仅可以成为环境造型的因素，也成为演员外部造型的构成因素；而且，戏剧已经从电影艺术中借鉴了运用光色的某些方式，除为演员创造角色进行外部造型以外，还可以用特定的处理方式，使某一角色在场面中突出出来，构成银幕特写的艺术效果。

当然，这里对各种造型成分的地位和作用的分析，还只是局限于“综合艺术”的外部形式上。那么，在诸如“贫困戏剧”中，在所谓“只有演员表演”的戏剧演出中，造型艺术的成分是否渗透在演员表演艺术之中，成为必不可少的综合成分呢?

我们的回答是肯定的。

造型美渗透于整个演出之中

在戏剧演出中，每个演员都在一定的场面中各自活动着，然

而，导演却必须通过舞台调度，将他们组织成具有造型美的舞台画面。在某些剧目的演出中，在舞台停顿的那一瞬间，或者是在一幕（场）戏结束时的画面“定格”处理之时，这种舞台画面的造型美是显而易见的。可是，一般地说，舞台画面的造型美同绘画、雕塑艺术的造型美有质的区别：后者是静态的造型美，而舞台画面却是不断运动的。在戏剧演出中，我们可以从不断运动着的画面体系中捕捉到一个瞬间，将其拍成剧照。单从剧照所映现的画面来看，它有时也真像一帧精美的绘画；然而，它毕竟只是不断运动着的画面体系中的一个瞬间。在整个演出过程中，我们也只能是在动作的持续发展中，在流动的画面体系中，去欣赏动态的造型美。即使是舞台停顿的瞬间和场面定格处理的瞬间，也只能被看作是活动画面体系中的一个环节。也就是说，我们在欣赏舞台场面的造型美时，决不能像欣赏一幅绘画、一组雕塑那样去获得静态美的享受。焦菊隐在谈到导演的艺术创造问题时说：

> 只要舞台上的生活是动的，是连续的，是有内在生命力的，舞台上的画面便也就无时无刻不是自然的、生动的、美丽的、有高度艺术性的。
>
> 舞台画面要从连续活动中去领略。[①]

虽然舞台画面的流动性与绘画、雕塑艺术的静态造型美有着区别，然而，在戏剧演出中却不能不讲究舞台画面的造型美。而且，一般造型艺术的审美特性也应该被导演、演员所重视，并把它们体现在流动的画面体系之中。在这方面，不同的导演风格可

① 均见《焦菊隐戏剧论文集》，上海文艺出版社 1979 年版，第 76—77 页。

能表现出不同的特色，有的更注重对舞台画面的雕饰，有的则更重于朴实自然；但是，一般说来，舞台调度方面的杂乱无章是与造型美的原则相违背的。焦菊隐说过："我从来不为'舞台画面'去设计演员的部位，而只把人物活动中所自然形成的画面现象，加以调整或润饰。"① 尽管如此，这位导演在处理舞台画面时，其"调整"和"润饰"都是颇见工力的。请回忆一下《蔡文姬》的演出吧！那里的很多场面都渗透着造型美。有人说它们像是"中国写意画"，有人说它们"比宋画还要美"。在这些流动的画面中，斑斓和谐的色彩，人和环境融为一体的画面布局，都为演出增添了光彩。

在戏剧演出中，不同风格的布景和灯光，当然是构成造型美的因素；同时，即使在没有布景的情况下，在仅仅有演员表演艺术的情况下，这种造型美也应该体现在演员表演艺术的总体之中。正是因为如此，即使在没有布景、灯光等造型成分的参与时，在戏剧演出中，仍然渗透着造型艺术的成分。

3. 戏剧中的音响和音乐成分

"音响"是戏剧的成分吗？

音响，一般是戏剧动作的辅助成分，它们在戏剧演出中的作用也是多方面的：或作为生活环境的构成因素，或为舞台场面渲染气氛，或烘托人物的内心情绪，等等。在《茶馆》的第一幕，茶馆外面的各种叫卖声、水车的吱吅声，茶馆内部炒勺、面案的敲打声，跑堂伙计的叫喊声，等等，这些自然音响和人的喧嚣声

① 均见《焦菊隐戏剧论文集》，上海文艺出版社1979年版，第76—77页。

构成了特定的环境，为演出增添了生活气氛。在《北京人》的演出中，军营传来的号声和时断时续的鸽哨声，不仅是背景环境的构成因素，而且，在有些场面中对渲染气氛、烘托人物内心情绪都起着重要作用。例如，在第三幕第一景的结尾处，曾文清落魄而归给愫方造成沉重的打击。她心造的空中楼阁被这一突发事变撞得粉碎，在幻想破灭之后，内心充满了矛盾和痛苦。然而，在剧本中，剧作家却没有赋予她大段的独白，戏是在"停顿"中结束的：

> 愫方呆呆地愣在那里。
> 远远的号声随着风在空中寂寞地振抖。

在这个长长的停顿中，人物的内心翻腾着感情的浪涛。那随风振抖的号声，有力地烘托了人物的内心情绪。在同一幕的第二景，愫方在小花厅里又见到了曾文清。愫方经过一番痛苦的斗争，已经决意离开这座牢笼，她平静地将箱子的钥匙交给文清，默默地与他告别。这时：

> [外面风声，树叶声，——
> 愫方　外面的风吹得好大呵！

这阵风声，当然不只是一般的环境的构成因素，它也是对人物内心情绪的烘托。它像是在愫方的内心刮起来的，又象是对愫方发出的召唤。它让我们感到：愫方虽然伫立在这座牢笼般的小花厅里，然而，她的心却已经飞到那个充满风浪的广阔世界里去了。尽管那个世界对她还是茫然不能理解的，但她却要投身其中，去经受风浪的考验。

在这种种情况下，音响在戏剧演出中的作用当然是重要的。

或许正像一位导演所说，音响效果的气氛，“占戏的一半”。可是，尽管如此，这样的音响毕竟还是演员表演艺术的辅助性因素，它们本身还不能成为“戏剧”（动作）的成分。

在电影中，音响并不仅仅是画面的辅助因素，而是往往具有独立的戏剧性价值。巴拉兹在《电影美学》中曾经列举这样一个例证：“一个水手在跟他的妻子道别。他的妻子一面摇荡着摇篮，恳求他不要再离家外出。但是窗外的大海清晰可见，它正在设法把水手从他妻子手里夺走。水手犹豫了。然后，银幕上同时传来两种声音：女人在轻声唱着催眠曲，大海在悄声低语，犹如两个情敌，正在争情夺爱。画面上现在只剩下水手，只剩下水手的面孔，但是它显示了他思想中的冲突，显示了这两种声音、这两种召唤在他内心引起的激烈斗争。这是一个紧张的决定命运的场面，其中没有一句台词。女人的歌声和大海的低语在这里为争夺一个心灵而进行了决斗。”他认为，这种音响在影片中起着“推动剧情发展的作用”，或者可以说是：“声音作为剧中人物”①。这样运用音响的例证，在电影中是很容易找到的。

在戏剧中，音响同样可以起到推动剧情发展的作用，甚至成为戏剧动作的成分。苏联著名演员阿·波波夫说过：在某种情况下，“音响只起着辅助作用。这好像是一种可有可无的伴奏，并不是绝对必要的。没有它，戏当然可以进行。”对这类辅助性的音响，在本节开头已经介绍过了。他又说：“但是在另一种情况下，音响就有更大的意义：它既然加强了演出中的个别因素，并和剧中主角交互作用，因此，它在短时间内就仿佛处在和剧中主角同等重要的位置上。”他以下列剧目作为论据：

在莫斯科艺术剧院演出的《安娜·卡列尼娜》一剧

① 巴拉兹：《电影美学》，中国电影出版社1982年版，第212页。

> 中，安娜卧轨自杀以前，远处火车的汽笛声使她产生了只有一死的念头。随着火车的渐近而逐渐增强的汽笛声，终于使她下定了自杀决心。卡列尼娜死亡的这一瞬间，若没有音响效果的配合，就不可能在舞台上表现出来。
>
> 在《铁甲列车》演出中，有这样一个激动人心的瞬间：铁甲列车应该发出它所有的轰轰声、碰撞声、铿锵声而冲上舞台。这时的音响效果就压倒了其他一切因素，而成了剧中的"角色"。①

如果说，在这两出戏的演出中，音响只是在某个场面的瞬间成为剧中的"角色"；那么，在有些剧目中，音响的这种特殊作用却是贯串全剧的。最明显的例证就是奥尼尔的表现派戏剧《琼斯皇》。奥尼尔在谈到创作这部剧作的过程时说过：他曾听到一位马戏团的老演员讲过关于海地总统山姆的传说，这位统治者在生前宣扬过，人们永远不能用铅弹打中他，他会先用一颗银弹打中自己。这个传说后来成为剧本情节的内容。但是，促使他写剧本的最终的推动力还是关于"鼓声"的记载材料：

> 有一天我在读有关刚果宗教节日祝典的书，那里用到了鼓：它怎样从一种正常的节拍开始，然后逐渐加强，直到在场的每一个人的心跳与疯狂的鼓声相应和……②

在剧本中，奥尼尔把来自美国大陆的黑人琼斯写成西印度群岛的

---

① 见波波夫：《音响效果的作用》一文，引自《戏剧理论译文集》第1辑，中国戏剧出版社1957年版，195—196页，《铁甲列车》是苏联作家伏·伊凡诺夫的剧本。

② 引自《外国现代剧作家论剧作》，中国社会科学出版社1982年版，第247页。

一个暴君，他对当地土人进行残酷的压迫和掠夺，土人在无法忍受的情况下起来造反，想杀死这个暴君。贯串全剧的是琼斯和当地土人之间的冲突，但土人只是在最后一场才出现，在前面七场戏中，奥尼尔只是用“鼓声”代表着土人的力量。鼓声起自土人群众在武装行动之前的仪式，但它却不仅仅是一种仪式的说明者，而是作为冲突一方的象征物；也可以说，它是土人群众动作线的直观表现。在第一场，当英国商人史密瑟斯告诉琼斯土人已经聚集到山下准备向他进攻时，琼斯凭借自己的聪明、力量，仍然是信心十足，认为自己可以按照事先拟好的方案、路线逃走。正在这时：

> ……（远山上传来微弱、有节奏的鼓声。鼓声低沉、颤抖。开始时鼓点如正常的脉搏——一分钟七十二次——而后逐渐加快，直到幕落，从不间断。）

琼斯听到这鼓声，并且知道这是土人造反的信息，自信心开始瓦解，并在恐惧的心境中开始逃跑。第二场到第七场，正面表现的都是琼斯一个人在丛林里觅路逃亡的过程，在这中间，他面前不断出现各种幻象，他不断地同恐惧的重压搏斗；但是，那鼓声一直跟随着他，每当听到鼓声时，他都感到土人在追踪逼近，从而加剧了恐惧和绝望的心境，终于在丛林中迷了路。统观全剧，虽然奥尼尔把土人与琼斯之间的冲突作为一条贯串线，但他却没有正面表现这场冲突。奥尼尔只是把土人造反作为一种背景，作为构成情境的一种因素；他把主人公置于这种情境之中，正面表现的则是处于穷途末路的暴君的心理情绪。而象征着土人力量的鼓声，则是被用来作为主人公内心情绪（恐惧、绝望）的一种触发力和推动力。很明显，这样的音响决不仅仅是一种可有可无的“伴奏”，它正是贯串全剧的“戏剧”（动作）的成分。

区分“伴奏”性的音响与构成“戏剧”成分的音响，主要的界限正在于：前者只是“戏”的辅助成分，尽管它十分重要，但去掉它，“戏”仍然可以进行下去，可是，后者却已经是“戏”的构成成分，去掉它，戏就无法进行了。

音乐在话剧中的作用

音乐，作为一种特殊的音响，它在戏剧中的作用也是多方面的。

首先，它在话剧演出中，也可以是“戏”的“伴奏”，我们一般称之为配乐。在话剧演出中，运用配乐渲染气氛、烘托情绪，已经是一种普遍现象了。特别是在抒情色彩浓重的剧目演出中，配乐的这些作用就显得更为重要，焦菊隐导演的《蔡文姬》就是突出的例证。这位著名导演自己说过：“音乐为《蔡文姬》展开了丰富的意境。”在这出戏中，围绕《胡笳十八拍》的音乐素材加工成的音乐，成为演出的一种重要的辅助成分。例如，在第一幕，当左贤王误信周近的威胁之言，产生了与汉朝敌对的情绪，文姬要求准许她带一个胡儿归汉，而胡儿也要求随母归汉，于是，形成了如下的场面：左贤王暴怒地拔出佩刀喊道：“你要走，我不敢阻拦你。赵四娘你也可以带走。除此之外谁也不准带走！不然，我要杀人！我要把我全家杀尽！”赵四娘请求说：“请你息怒吧，左贤王！”这时，文姬上前按住左贤王的佩刀，与胡儿、赵四娘一起跪倒在左贤王的面前，胡婢、胡兵也同时低头下跪。场上是一个长长的停顿。然后，左贤王慢慢收刀入鞘，充满感情地扶起蔡文姬，两人垂泪对视。在这个场面中，感情起伏的幅度很大，人物内心情绪不仅很强烈，而且，也有很大变化。这时，响起了充满离愁别绪的音乐声，它就像从主人公内心深处发出的旋律。这样的“伴奏”，对于造成特定的舞台气氛、

烘托人物的内心情绪都有着重要的作用。

在同剧中，音乐有时并非仅仅是一种伴奏，它同样可以成为“戏剧”（动作）的成分。这出戏，是以《胡笳十八拍》作为贯串的，在几幕戏中，有音乐伴奏的《胡笳诗》的演唱，有时是以幕后合唱的方式出现，在这时，那情感真挚、深沉的伴唱，就像是主人公的内心独白；有时《胡笳诗》则是以主人公自行弹唱的方式出现，在这些地方，音乐（弹唱）就更明显地成为主人公的动作——内心情绪的直接外现方式。在曹禺《王昭君》的第二幕，如主人公面对汉元帝和呼韩邪在胡管的伴奏下唱《长相知》，这同样是人物的动作。

“音乐”渗透在动作发展进程之中

一般自然音响和音乐，无论是作为“伴奏”的辅助因素，还是作为动作的一种成分，在有些剧目的演出中都可能并不存在。像格罗托夫斯基所说的那种“没有音乐配合”的戏剧，确实是存在的；而且，没有音响“配合”，同样可以不失之为戏剧。那么，在这种戏剧中，音响（或音乐）是否还是一种综合成分呢？回答应该是肯定的。

是的，在某些剧本和演出中，可以既没有辅助性的音响效果，也可以没有构成戏剧动作成分的自然音响，当然更可以完全没有音乐（包括歌唱）；但是，在任何一出戏的演出中，却不可能不渗透着音乐艺术的基本因素——节奏。

电影评论家泰西纳克说过：“是节奏，不然就是死亡！”这句话是针对电影艺术而言的。可是，如果把这句话借用到戏剧艺术中来，也并不过分。戏剧艺术是一种时空综合艺术，它所需要的是动作在延续时间中的持续发展；而节奏，恰恰是渗透在动作持续发展中的强大的生命力。一出精彩的戏剧演出，就应该是一

部感人至深的交响乐。在真正的交响乐中，节奏是由音响运动的轻重缓急构成的。在戏剧演出这种“交响乐”中，节奏则是由声音（包括台词）和舞台画面的流动过程汇合成的。台词作为一种声音，当然要富有节奏感。即使在无声的舞台画面中，在这类画面的自然流动进程中，也不能没有节奏。在一出戏的演出中，每个出场演员都应该把握住角色内心的与外部形体的节奏；同时，导演作为演出的组织者，对每一个场面内部，对场面与场面的连接，一直到对全剧的进程，也都应该有节奏的设计与处理。总之，哪里有运动（内心的、外部的），哪里就有节奏。

节奏，在戏剧演出中，是一种富有情绪感染力的因素。不仅导演和演员应该注意，剧作家在创作过程中，也必须有节奏感。

九、情境——戏剧的中心问题

前面，在介绍对“戏剧艺术特性”的各种说法时，已经提到了“情境”说。在我看来，某种艺术样式的基本特性主要取决于它特有的表现手段，据此，可以说：戏剧是动作的艺术。动作是表演艺术的基础，也是戏剧艺术的基础。尽管如此，我并不完全否定“情境”说的合理性。甚至可以说，“情境”乃是戏剧艺术的中心问题。

在这里，我们将从戏剧创作、表演艺术、观众欣赏戏剧艺术等不同的角度，对“情境”的重要性以及它在戏剧中的种种表现，进行简括的分析。

1. 对“情境”的一般理解

从狄德罗到黑格尔

前面已经引述了狄德罗对“情境”的一些看法。把他的观点归纳起来，主要有这样几个要点：其一，他认为，应该成为戏剧作品基础的是情境，在戏剧中，情境比人物性格更重要，因为“人物性格要取决于情境”。其二，他特别强调情境与人物性格之间的冲突；在戏剧中，一个人物企图达到他的意图就应该“与其他人物的意图发生冲突”。他举例说：“如果你写一个守财

奴恋爱，就让他爱上一个贫苦女子”；这样由于两个人的出身、社会地位和思想感情的不同，就会构成特定的矛盾关系，他的性格在这种矛盾关系中就容易得到充分的展现。其三，他认为：情境是由“家庭关系、职业关系和友敌关系”等等形成的；也就是说，他重视的是人物关系。由此可见，狄德罗的“情境”说，是把情境和性格、冲突等等因素联系在一起的。说到底，他的“情境”说，是建立在自己的美学观的基础之上：“我认为组成美的，就是关系。”

德国美学家黑格尔也重视“情境”，但它首先是把“情境”作为所有艺术样式共有的因素进行讨论的；在这个基础上，他才进一步讨论了情境在戏剧艺术中的地位和作用。

在黑格尔的《美学》中，有一章专门讨论“艺术美”，在探讨艺术美的“定性”时，特别提到了“动作和情节”。他论述的逻辑顺序是：1. 一般的世界情况；2. 情境；3. 动作。这种论述逻辑本身，已经表明他对“情境”的重视。他所说的“一般的世界情况”，如果剔除其唯心主义内容，可以理解为“个别人物借以出现的一般背景”，亦即人物生活的特定历史时代的政治、经济、文化等等的背景。黑格尔认为，这样的背景对同一时代的人物是共同的，而艺术作品所创造的毕竟是“个别人物”；因此，又必须把这样的“一般世界情况”具体化，也就是转化为有定性的“情境”。在他看来，所谓“情境”，也就是“一般世界情况”的定性化和具体化的结果，它指的是能够直接作用于个别人物，推动其行动的客观的环境、情况和关系。这样的情境，乃是使性格得以充分展现的“机缘”，也是人物行动的“外因”。[①] 黑格尔指出：

① 参见黑格尔：《美学》第1卷，人民文学出版社1958年版，第三章“动作与情节”中的有关论述；朱光潜《西方美学史》（下卷），人民文学出版社1964年版，第497—498页。

> 艺术的最重要的一个方面从来就是寻找引人入胜的情境，就是寻找可以显现心灵方面的深刻而重要的旨趣和真正意蕴的那种情境。在这方面不同的艺术有不同的要求……①

朱光潜在举例说明“情境”的内涵时指出：“以莎士比亚的《哈姆雷特》为例来说，这部悲剧所表现的‘一般世界情况’是文艺复兴时代的文化背景（尽管这位丹麦王子是中世纪的人物），‘情境’是王子的母亲和叔父通奸，把父亲谋杀了那一个具体事件……”这样的解释，一般说来当然是正确的。但是，联系到戏剧艺术来说，却不一定全面。黑格尔在谈到戏剧艺术中的情境时，还涉及到如下几点：

其一，他认为，情境和冲突是分不开的。“戏剧动作的情境使个别人物的目的要从其他个别人物方面受到阻力，有一个同样要求实现的对立的目的在挡住它达到实现的路，于是这种对立就要产生互相冲突和纠纷。”也就是说，真正的戏剧情境中应该包含着矛盾，应该是能够导致冲突的。

其二，他很重视人物关系。他指出：“由于剧中人物不是以纯然抒情的孤独的个人身分表现自己，而是若干人在一起通过性格和目的的矛盾，彼此发生一定的关系，正是这种关系形成了他们的戏剧性存在的基础”。无疑，这里所强调的人物关系，也是“情境”的构成因素之一。

我所以在讨论情境时，先引述这两位古人的观点，原因正在于，在此以后，很多戏剧理论家在讨论情境问题时，都是以此为依据、为基础的。因此，对他们的观点作简括介绍，有助于澄清在这方面实际存在的模糊观念。

---

① 见黑格尔：《美学》第1卷，人民文学出版社1958年版，第254页。

舞台是一座“实验室”

日本著名电影剧作家、导演黑泽明摄制的影片《活下去》(又译作《人生在世》)，选择了一个中年官吏作为主人公。他是某市政府的民政科长，二十五年来，他一直是坐在办公室里糊里糊涂地签署文件，既不了解人生的意义，也没有真正的生活。有一天，他到医院看病，发现自己患了胃癌，只能活几个月了。到这时，他才感到生命的可贵，并开始探讨人生的意义。在痛苦之余，他决定用有限的时间为社会做些有益的事情。当时，正值当地妇女上书请愿，要求政府将居民区的一条臭水沟修建成儿童乐园。主人公为实现群众的意愿，终于完成了改造臭水沟的计划。在儿童乐园建成之时，他就死在这里了。日本电影理论家岩琦昶认为，这部影片提出了一个尖锐的问题：“一个人如果遇到仅能再活半年的情况，他将会有什么变化？是会由于绝望而沦于放荡颓唐呢？还是相反，想要把剩下的日子过得尽可能美好而有意义？”这位评论家进一步探讨了黑泽明的创作特点，并且指出：“他是要把人放在试验管中，给予一定的条件和一定的刺激，以测定他的反应。这种对人物的研究就是他的作品。”① 从某种意义上说，岩琦昶对黑泽明的评价，也可以适用于其他电影剧作家和导演。而且，“把人放在试验管中”进行实验，这个原则也同样适用于戏剧艺术。

英国戏剧理论家马丁·艾思林在讨论“戏剧的本质”时说：

> 戏剧不仅是人类的真实行为最具体的（即最少抽象的）艺术的模仿，它也是我们用以想象人的各种境

---

① 见岩琦昶：《日本电影史》，中国电影出版社1963年版，第251页。

况的最具体的形式。

> 马克思主义者贝托特·布莱希特，也认为戏剧是一种科学的方法，剧院是检验人类在特定情境下的行为的实验室。大多数这类戏剧的前提是："如果……，事情会怎样？"①

在科学领域，很多实验都是在试管里进行的。如果说，舞台也是一座实验室，那么，实验的对象却是"人"。在这座实验室中，也有各种各样的试管，这就是我们所说的"情境"。戏剧艺术家的工作，就是把各种各样的人物引到舞台上去，为他们提供各种各样的情境，给他们以充分表现自己本来面目的条件，以"测定"他们都是一些什么样的人，并从这个角度揭示人生的真谛。

艾思林对戏剧艺术的"剖析"，不仅适用于传统的现实主义戏剧，而且，也基本适用于某些其他流派的戏剧。例如，法国存在主义的代表人物萨特曾经探索"从所谓'现实主义戏剧'中分离出来"的"新的戏剧"，人们一般将他的戏剧称为"存在主义戏剧"。他认为，在传统的戏剧中，"所谓'情境'，仅仅是为了达到更加鲜明地表现人物的目的而存在的。"他试图从这类戏剧中"分离出来"，但却并没有否定"情境"本身的价值。他曾经宣称："作为以描写人物为中心的戏剧的继承者，我们需要那种有情境的戏；我们的目的在于探索一切在人生经历中最常见的情境，这种情境在多数生活现象中至少出现一次。"他甚至认为："情境在我们心目中是重于一切的"。② 当然，要全面探讨萨

① 见马丁·艾思林：《戏剧剖析》，中国戏剧出版社1981年版，第13、14页。

② 引自《外国现代剧作家论剧作》，中国社会科学出版社1982年版，第134、136、138、140页。

特的哲学观、美学观和戏剧观，是一个十分复杂的课题，这不是本书的任务。但是，无论如何，萨特作为一位戏剧家，他也是把各种各样的人物放在特定情境中进行“实验”的。

戏剧情境的内涵

在介绍狄德罗和黑格尔对“情境”的观点时，我们已经涉及到了情境的内涵，为了便于对“情境”的有关问题进行全面探讨，对此再作概括说明。

戏剧情境的内涵，一般包括：

其一，人物活动的具体环境，如剧中人物动作展开的时间、场所等等。这种因素对人物的活动当然具有一定的影响力。

其二，事件，是构成戏剧情境的一个重要因素。例如，像朱光潜在评述黑格尔的“情境”说时所指出的，在莎士比亚的《哈姆雷特》中，构成戏剧情境的一个重要因素是：克劳迪斯谋杀老丹麦王并夺妻篡位这个事件。

苏联戏剧艺术家克尼别尔在分析斯坦尼斯拉夫斯基体系时说：“事件——是体系中很重要的概念。事件这一概念是不容变更的，因为它是根据编剧法则、即世界上最优秀的剧作家写作的法则的确切知识而产生的。没有事件，没有事件的连续，即没有了戏剧，不管是属于哪种体裁的戏剧。”他认为：“即使在某些似乎没有外部动作、没有外部情节，一切都服从着内心发展，生活是在自然的、日常过程中表现出来的剧本里，也正是事件、事件的生动的联系在培养着剧中人物的情感、思想和体验。”这位戏剧艺术家在分析剧本中的这类“事件”时，指出：在莎士比亚的《第十二夜》中，是使薇莪拉飘流到伊利里亚这神奇的国土上来的那一次覆船事件；在奥斯特洛夫斯基的《大雷雨》中，是使卡杰林娜沉沦到“黑暗王国”的悲惨世界中去的那一次出

嫁；在契诃夫的《万尼亚舅舅》中，是退休的老教授谢列布里雅可夫来到伏尼茨基庄园……可以看出，这些事件大都是在大幕打开之前已经发生过了的。但是，它们在全剧中的作用却十分重要，可以说，没有它们，也就不会有剧中的动作的发展。

构成戏剧情境因素的事件，可能是发生在大幕打开之前，也可能是在幕启后发生的，也可能是两者兼备，前者为因、后者为果；这些事件本身可能是重大的，也可能是平平常常的……但是，它们作为情境的因素的重要价值，都是不容忽视的。

其三，特定的人物关系，是构成戏剧情境的最重要的因素，也是最有活力的因素。就以克尼别尔提到的几个剧本为例；在《大雷雨》中，卡杰林娜的出嫁这一事件所以是重要的，恰恰是因为，这些悲剧性的出嫁使她处在与丈夫、婆母的复杂关系之中，而且又引出了她与鲍里斯之间的爱情关系；卡杰林娜所面临的情境正包含着这些具体的人物关系。在《万尼亚舅舅》中，老教授带着妻子叶列娜来到庄园，这一事件的发生，恰恰是使主人公万尼亚生活在一种复杂的关系之中：一方面，他看清了那个老教授的真面目，发现了自己多少年来为“偶像”献身的劳动都是毫无价值的，因此，要向这个不学无术的伪君子进行清算；另一方面，他唤醒了心中对叶列娜的爱，因而要执拗地追求她。同样，在《哈姆雷特》中，克劳迪斯弑君、篡位、娶嫂的事件，所直接引出的是哈姆雷特与克劳迪斯的关系、哈姆雷特与母亲的关系以及他与其他人物的关系发生了变化，而由事件引出的复杂的关系，正是这位悲剧主人公面临的情境的因素。

黑格尔认为，特定的人物关系是人物“戏剧性存在的基础”。狄德罗把情境归结为人物关系，他所指的是“家庭关系、职务关系、友敌关系”。除此以外，我们当然还可以列举出别的关系，诸如“是非关系”、“爱情关系”、“同志关系”等等。然而，在我们看来，所有这些关系要能够成为具有艺术活力的情境的因素，都应该渗透着“性格关系”。所谓“性格关系”，也就

是关系双方都应该是有生动个性的人物。他们遇到一起，或者发生性格的撞击，或者是一般的个性的交往；这样，才能真正成为“戏剧性存在的基础”。

总之，戏剧情境的内涵主要是：特定的环境、特定的情况、特定的关系。这三者相互联系，构成特定的情境。

有人认为，戏剧情境中还应包括人物特定的感情与心情。在我们所讨论的“情境”中，不准备涉及这种主观的因素。如果要涉及的话，也是把它作为与“情境”有关的另一个范畴进行讨论。我们所说的情境，对人物说来，是客观的，正像黑格尔所说的，它指的是推动人物行动的“外因”。至于人物自身的感情和心情，则属于黑格尔所说的“情致”的范畴。所谓“情致”，乃是推动人物行动的“内因”。它与“情境”有关，但都不是一回事。它是在特定情境中产生的，它乃是人物性格与情境交互作用的产物。我所以特别说明这一点，是因为把“情境”与“情致”混淆为一的观点，在今天仍然存在着。

2. 情境与戏剧创作

《茶花女》的作者小仲马曾经说过：“剧作家在设想一个情境时，他应该问自己三个问题：在这个情况下我该做些什么事？别人将会做些什么事？什么事是应该做的？谁不觉得这种分析是重要的，谁就应该放弃戏剧，因为它将永远不会成为一个剧作家。”① 这句话至少可以说明，一个剧作家在艺术构思的过程中，总是要同“情境”打交道。如果剧作家对剧本中的主要人物已经酝酿成熟了，那么，他就应该不断地向自己提出这样的问题：

① 转引自《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社 1978 年版，第 222 页。

假如有这样一个情境，某些人物会想些什么？又会做些什么事呢？如果换一个情境的话，又该如何呢？艾斯林认为戏剧这座实验室经常实验的题目应该是："如果……，事情会怎么样？"要完成这个实验题目，当然需要剧作家、导演和演员的集体努力，但是，首先需要进入这种实验的，当然是剧作家，这是无容置疑的。

正是因为如此，我们应该同意普希金对戏剧作家工作的解释：

> 在假定情境中的热情的真实和情感的逼真，——这便是我们的智慧所要求于剧作家的东西。①

或许正是因为情境对剧作家的创作具有如此重要的意义，有人才怀着极大的热情，对大量剧作进行研究归纳，并提出一个举世闻名的结论：所有的剧作都不能超出"三十六种情境"②。我们姑且不去进一步核对这种说法的科学性，也可以不去进一步研究当代戏剧中是否提供了新的情境。有一点是明确的：任何剧作的戏

---

① 转引自《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第2卷，中国电影出版社1959年版，第72页。

② 相传，"三十六种情境"的说法是由意大利剧作家卡尔洛·戈齐（又译阁契或哥戚）提出来的，后经别人查阅一千部著名剧作，认为除此三十六种已不能再多。有人把"三十六种情境"译为"三十六种剧情"。其实，我们在后面还要谈到，"情境"乃情节之基础，两者不可分割。据有关材料介绍，三十六种情境包括：一、哀诉。二、援救。三、复仇。四、亲族间的报复。五、逃亡者的追捕。六、灾祸。七、不幸的遭遇。八、反抗。九、大胆的企图。十、拐劫。十一、谜的解释。十二、获取。十三、亲族间的憎恶。十四、亲族间的斗争。十五、奸杀。十六、疯狂。十七、因轻忽而招致损害。十八、不知而犯的恋爱罪恶。十九、不知而伤害自己亲族。二十、有主张的自我牺牲。二一、为了亲族而自我牺牲。二二、为爱情牺牲一切。二三、有原因的牺牲所爱之人。二四、两种不均等的势力的斗争。二五、通奸。二六、恋爱的罪恶。二七、发现所爱之人有不名誉的事。二八、恋爱发生阻碍。二九、爱了自己的仇敌。三十、野心。三一、人与神的斗争。三二、错误的嫉妒。三三、错误的判断。三四、悔恨。三五、亲族的重逢。三六、失去所爱之人。以上参见《周贻白戏剧论文选》，湖南人民出版社1982年版，第266—267页。

剧情境，都是剧作家根据生活素材加工、改造、提炼而成的。一个有创造性的剧作家，当然不应该因袭现成的情境分类，而不去进行活生生的创造。

在这里，我们着重讨论的不是情境的归纳分类，而是情境在戏剧创作中的地位和作用。在这个范围内，现成的公式是不存在的，需要探讨的是艺术的规律。

情境与动作

剧作家的表现手段是一种特殊的艺术语言——动作。他无论是处理冲突、展开情节，还是塑造人物形象、表情达意，都只能是通过动作来完成。导演和演员对剧本的要求，首先正是它必须有丰富有力的动作。我们已经说过，剧中人物的动作都应该是特定心理动机的产物，也就是说，人物的心理动机是动作的内因，“为什么做”制约着“怎么样做”。但是，这还只是问题的一个方面。另一方面，任何人物的心理动机也都往往是外界环境刺激的产物。突然发生的事件、在特定关系中其他人物的影响，激发起人物特定的心理动机，从而产生特有的动作。这种从外到内、又从内到外的过程，就是动作的完整的过程，也就是情境——内心——动作的连锁过程。

正是因为如此，我们可以说：情境乃是人物内心活动的触发力，乃是人物产生特有动作的“外因”。

剧作家在创作过程中，必须重视对动作“外因”的构思和处理。在具体创作过程中，或者说在具体的剧作中，情境与动作的关系是多方面的：

其一，一般地说，人物的丰富有力的动作，都源于具体有力的情境。剧作家要使人物的动作丰富有力，就必须为人物提供出产生动作的条件，并进一步把握住特定情境对人物内心发生的影

响，把握住人物由于情境的影响和刺激在思想、感情和心理上的变化；这样，他才能沿着这条线索赋予人物以特定的动作和动作的逻辑。

在契诃夫《万尼亚舅舅》的第一幕，主人公沃伊尼茨基（即万尼亚）第一次出场时是这样的一组动作：

沃伊尼茨基　（从房子里走出来，从他懒洋洋的神色上，可以看出他是刚睡醒了午觉的。他坐在一张长凳上，整理他所打的漂亮的领结）可不是……

[停顿。

啊！可不是……

阿斯特罗夫　你睡得好吗？

沃伊尼茨基　好……很好。（打呵欠）自从这位教授和他的太太住到咱们这儿来，家里的生活就全颠倒错乱了……我没有法子按时候睡觉，开饭也尽给你带些辣味儿的汁子和葡萄酒吃……这对健康没有一点好处哇。从前，我们没有一分钟的清闲。跟你们说真的，索尼雅和我两个人，我们从前无时无刻不在工作，可现在呢，只有她一个人在工作了，我却成天吃、喝、睡……这样可不好啊。

主人公的这些动作所以是有表现力的，因为它们都有着充分的外在（情境）和内在（心理）的根据。一个人，本来是怀着极大的热情为“偶像”献身的，他曾经把那位教授看成是“天才的学者”，因而甘愿为这尊偶像经营家产，每天默默地工作，并以

此为幸福。这位教授来到了庄园，在直接接触中，万尼亚了解到这尊偶像只不过是金玉其外败絮其中的假道学、伪君子。因此，他发现自己二十五年的辛勤工作是全无意义的。与此同时，他又发现教授夫人叶列娜是一个被损害了的美人，她唤起他心中的爱情，他希望她成为一个叛逆的女性，因而开始了对她的追求。就在万尼亚出场之前，那位教授在众人的陪同下去散步了，他要全家人都屈从自己的恶习，大家都得空着肚子等待他。万尼亚索性去蒙头睡觉。一觉醒来，已是晌午，他起床后，准备迎接那个最烦恼又是最幸福的时刻——同教授和叶列娜一起喝茶用餐。在这种情境中，他的内心是相当复杂的：既怀有与老教授即将同桌饮茶的厌恶和恼怒的心情，又怀着能与叶列娜会面的欣慰和幸福的期待。他穿上新装、打上漂亮的领结，怀着复杂的心境准备参加那个既烦恼又幸福的茶会。可是出来时却发现叶列娜还没有回来。于是，那种幸福的期待落空了，剩下的只是对老教授的厌恶与愤恨……请认真揣摸他出场后的形体动作和言语动作吧！在这里，客观情境的作用和主观心理的作用构成了特有的动作方式。

其二，正因为客观情境是人物动作的外因，而人们只有了解了动作的“因”，才能真正理解动作自身的意义；因此，只有明确地展现出动作的情境，我们才有可能真正理解动作的意义。我在《论戏剧性》一书中说过：

> 认真地说，人物的动作，如果不能显示一定的思想意义，它就不可能具有真正的戏剧性。劳逊说得好：“动作可以是复杂的，也可以是简单的，但它的各部分都必须是客观的、进展的、富有意义的。”问题在于，剧作者怎样使动作显示它特有的思想意义呢？
>
> 经验证明，观众只有了解动作产生的原因及其引起的后果，才能理解它的意义。一个无因无果的动作，在

> 剧本中是没有价值的，因为它不能显示任何意义。剧作者要让我们了解某一动作的因和果，既不靠注解和附加说明，也不能靠抽象的分析；最有效的方式，就是清楚地表现出动作产生的情境……特定的情境，不仅可以促使人物产生特有的动作，而且，它还能显示出动作产生的因并暗示它将带来怎样的后果。因此，那些在一般情况下看起来是平平常常的动作，在特定的情境中却可以显示出不寻常的意义。①

说得全面些，这里谈到的“因”，应该包括动作的外因与内因，而两者又是有联系的。动作自身的意义，恰恰是包含在外因与内因的相互联系之中。而且，一般地说，了解人物动作的内因——心理动机，是把握动作意义的重要环节。可是，在很多剧本中，人物动作的心理动机都并不是直接说出来的，而是在展示出动作的外因（情境）的同时，通过动作的特有方式（怎么做？怎么说）暗示出来的。正因为如此，对上述引文还可以补充一句：不仅在一般的情况下看起来是平平常常的动作，在特定的情境中却可以显示出不寻常的意义；而且，同样的动作在不同的情境中，又可能显示出不同的意义。

在《北京人》的第三幕，愫方先后有两个看起来似乎是相同的动作——端起鸽笼看鸽子。在第三幕第一景，当曾思懿正在“训子”的时候，愫方端着煎好的药出场，曾思懿冷冷地要她把药放在卧室的小炭炉上去，愫方顺从地照办了；当她从屋里走出来时，听到了曾思懿议论自己的话，然后，曾思懿让曾霆跟随自己走了。小花厅里只剩下愫方一个人。这时：

① 见该书第121页。

> 天更暗了，外面一两声雁叫，凄凉而寂寞地掠过这深秋渐晚的天空。
>
> 愫方轻轻叹息了一声，显出一点疲乏的样子。忽然看见桌上那只鸽笼，不觉伸手把它举起，凝视着那里面的白鸽子。

在同幕的第二景，曾文清已经回到家里来了。好心的陈奶妈为了让他与愫方会面，故意叫愫方到小花厅里来。愫方出场后，看见激动不安的曾文清，想不出话来回答陈奶妈的问候，只是说："我，我来看看鸽子来了。"于是，就向搁放鸽笼的桌子走去。当陈奶妈走了以后，两个人默然相对，在尴尬的气氛中，曾文清愧恨万分，想独自回卧室去。这时：

> 愫　方　（眼睛才从那鸽笼移开）文清！
> 　　　　[文清停步，不敢回顾。
> 愫　方　文清！
> 　　　　[文清依然不敢回顾。
> 愫　方　奶奶说你在找我。
> 　　　　[文清转身，慢慢抬头望愫方。
> 　　　　[愫方望着他。
> 曾文清　愫方！（低下头。）
> 　　　　[**愫方不觉望着笼里的鸽子**。

愫方"看鸽子"的动作在两个不同的场面中重复出现，决不是简单的重复，它们分别蕴含着不同的意义。我们所以能洞察到它们的不同意义，根据正在于：它们的情境和心理内涵都是不同的。

在第一景中，曾文清已经离家出走，走后的第二天又偷偷回

来与愫方相会，并向她表示：自己一定要成一个人，死也不再回来。曾文清的表白，使她感动，也使她抱着幻想，认为曾文清并不是废人。为了这个幻想，她默默地忍受着精神上的折磨，在这座牢笼里苦守着，苦熬着。当她一个人伫立在小花厅里时，望着那只笼里的鸽子，思念着那飞走在外的一只——曾文清，在为他祝福，同时也在触物生情，独立品尝着自己关在笼里的凄楚、悲凉的苦味。在第二景中，曾文清的落魄而归，撞碎了愫方的幻想，使她又从心造的空中楼阁跌回到难以忍受的现实中来。第一景结尾处的那个突发事变（文清归来），改变了愫方与曾文清的关系。在这时，她不愿见到他，又不能不见他。见面之后，她怀着一肚子怨恨、委曲，但其个性又使她宁愿将这些话都锁在心头，不想对他诉说。在这种特定情境中，她看鸽子，初看起来象是藉以摆脱尴尬的气氛，但实际上却又有着复杂、微妙的心理内容。如果说，在前一场，她感到那只锁在笼里的鸽子只是自己的象征，在这里，这只鸽子已经变成曾文清的化身：

曾文清　（没有话说，凄凉地）这，这只鸽子还在家里。

愫　方　（冷静地）因为它已经不会飞了！

而她自己却已经下了决心，要振翅飞出这座牢笼，去经受风雨的考验了：

[半晌。外面风声，树叶声——

愫方　外面的风吹得好大啊！

……

曹禺是一位熟谙舞台法则的剧作家，他深知情境、内心和动作之

间的因果关系。因而，他无需让自己的人物过多地、赤裸裸地为动作的意义作注解，却能够按照这种因果关系掌握人物的动作，赋予每一个动作以丰富具体的思想内涵。

正因为情境与动作的关系如此密切，因此，剧作家要赋予人物以某些动作，必须把动作的情境展现出来。当然，展现的方式是多种多样的。传统的方式是：先展现出情境的各种因素，再引出动作。在很多剧本的开端部分，所以需要对已经发生的事件、主要人物之间的关系等等因素，作明确的交代，其原因也在于此。这种方式有利有弊。一方面，先把动作的情境交代清楚，再引出动作，这样就便于让观众理解动作的外因。另一方面，如果剧作者功力不够，则容易使交代情境的部分显得拖沓；假使情境的因素比较复杂，需要较多的篇幅予以交代，更容易使戏的进展过于沉闷。除此，还有另一种方式：在开端部分很快引出动作，在动作的进展过程中逐步交代情境的因素。例如，在影片《警察局长的自白》中，编导者用几个镜头展现了疯人院里的一般情况之后，很快就引出了主人公的动作：命令主任医生把利普马放出疯人院去。在利普马出院以后，主人公又密切注意他的行动，并等待着行动的结果。对于这个动作的因：警察局长为什么要放利普马出院，我们是在现实动作的发展进程中，一点一点了解到的。这里包含着十分复杂的因素，比如，警察局长和黑手党领袖罗蒙诺之间关系的历史，以及与此有关的一些往事等等。这位警察局长曾经多次逮捕作恶多端的罗蒙诺，但由于“证据不足”，使这个黑手党领袖一直逍遥法外。在这种情况下，他产生了特定的心理动机：利用与罗蒙诺有仇的利普马，用非法的手段惩办罗蒙诺。这部影片提供了处理情境与动作关系的另一种方式：先引出动作，把情境作为一种悬念的因素包含在动作的“未知数”之中，并把它揉碎，随着动作自身的发展一点一点交代出来。这种方式，同样可以达到戏剧所要求的效果。当然，在

戏剧中也可以运用这种方式。在另外一些剧本中，则是同时采用这两种不同的方式，即在动作展开之前展现出情境的必要部分，而对其他部分，则留待动作的进程中逐步交代。像易卜生的《玩偶之家》和《群鬼》，都是如此。

在这些不同的方式中，有一个共同的原则：必须把动作的情境向观众展示清楚。违反了这个原则，观众就很难理解动作自身的意义。

情境与冲突

我们否定戏剧冲突是戏剧艺术的本质和基本特性，但并不是否认冲突在戏剧创作中的重要性。人与人之间的冲突、人的内心冲突、人与环境之间的冲突，在绝大部分剧作中都是不可缺少的。在现实生活中，充满了各种各样的矛盾现象，剧作家当然不应该回避和无视生活中的矛盾和斗争，而是应该正视它们，正确地反映它们。文学作品中的“冲突”，正是现实生活中各种矛盾现象的艺术反映。

虽然在小说中，在电影中，在戏剧作品中都有“冲突”，而“戏剧冲突”（或曰“戏剧性的冲突”）却成为一个通用的艺术概念；那么，它是否具有特殊的含义？如果说有，那又是什么？

所谓“戏剧冲突”，乃是剧作家对生活矛盾戏剧化的产物。而“戏剧化”，当然是有明确、具体的含义。

如前所述，戏剧艺术的基本手段是动作。所谓“生活矛盾戏剧化”，首先就意味着，必须用戏剧艺术特有的手段去表现各种矛盾和斗争；也就是说，剧作家必须通过动作（外部形体的、言语的等等）把各种矛盾的发展过程直观地展现在观众面前。这样，它才能成为真正的戏剧冲突。人物的动作都有具体的心理动机，因而，在真正的戏剧冲突中都包含着两种相互联系的因

素：直观动作构成的外部行动的对抗，潜在的心理动机的对抗。也就是说，在外部行动的对抗的直观的冲突进程之中，都潜在着不同的思想、感情、意志及其他心理内容的对立，这就构成了直观冲突的心理内容。在有些剧作中，比较侧重于外部行动（包括言语）对抗的猛烈程度；有些剧作，虽然外部行动的对抗并不猛烈，但矛盾双方心理的撞击却是强烈的。一般地说，只靠外部行动对抗的猛烈，其戏剧性是表面的。

除此，“对生活矛盾戏剧化”，还涉及到情境与冲突的关系。这两者之间的联系也是十分密切的。

首先，有力的情境是展开冲突的机缘。

在特定的情境中，可能包含着人物与人物之间的矛盾关系，这是构成戏剧冲突的前提。然而，在一般的情况下，人物之间虽然存在着各种各样的矛盾，这种矛盾却可能长期潜伏着，并没有爆发为冲突。要使潜伏的矛盾迅速爆发为冲突，剧作家需要在情境中提供一种特殊的条件，诸如突发的事件等等。正是这种前提和条件，构成戏剧冲突展开的机缘。在戏剧中，由这种前提和条件构成的情境所以特别重要，原因在于：在长篇小说中，作家完全可以详细地、从容地描写和叙述各种矛盾酝酿、潜伏的过程，这是小说的手段和篇幅完全允许的；可是，在戏剧中，由于表现手段的特性和舞台条件的限制，剧作家应该避免对矛盾酝酿过程的详细铺陈，而需要在开场之后迅速地使矛盾爆发为冲突，而且，戏剧又需要在集中的场面中去展开冲突发展的进程。由于戏剧的这些要求和限制，为冲突的爆发和发展提供有力的情境，是必须的。

易卜生的《玩偶之家》中，主要的冲突是发生在娜拉与海尔茂之间，这种冲突贯串全剧，剧作主题也主要是寄寓于这种冲突的发展进程之中。在这个剧本的情境中，提供了这一冲突爆发的前提。海尔茂与娜拉在法律观念、伦理观念、夫妻关系等等方面都存在着矛盾；而且，在八年前由娜拉签立的那张要命的借

据，又像埋在夫妻关系中的一枚炸弹，使他们之间潜伏着危机。尽管这个前提是存在的，然而，由于娜拉一直把那件往事瞒住海尔茂，而是自己暗地里攒钱偿还债款，并对丈夫的独断专行采取欣然顺从的态度；因此，这种矛盾一直潜伏着，危机也没有显露出来。易卜生在第一幕安排了一个突发事变：海尔茂升任银行经理，由于柯洛克斯泰冒犯了他的尊严，要将其解雇，迫使这位债权人为保住自己的职务而采取断然行动——迫使娜拉去向海尔茂为他求情，否则，将公布那张借据。这个突发事件就像引爆的雷管，潜藏在娜拉与海尔茂之间的矛盾和危机，以这个突发事件为触发力，很快就爆发为冲突。在这场冲突中，前提和条件都具有各自的作用，都是不能缺少的因素。

人与人之间的冲突，需要这样的前提和条件；人物的内心冲突，同样需要一定的前提和条件。在戏剧创作中，所谓“内心冲突”（有人称之为“内部冲突”），乃是人物性格内部各种矛盾因素在一定条件下相互撞击、斗争的表现。在这个领域中，前提和条件也是缺一不可的。

布拉德雷说过：在莎士比亚的悲剧中，“有人物之间或集团之间的外部冲突，也有主人公灵魂中的各种力量的冲突。”他认为，莎士比亚的许多悲剧，例如《哈姆雷特》《安东尼与克莉佩奥屈拉》《奥塞罗》《裘力斯·凯撒》以及《马克白斯》等等，“都多多少少是这个样子”。在谈到《马克白斯》这部悲剧中，“麦克佩斯的叛逆的野心是跟迈克特夫和玛尔康的忠义和爱国心冲突的：这就是外部的冲突。但是这些力量或原则同样在麦克佩斯本人的灵魂中冲突着：这就是内在的冲突。”[①] 我们只要读过

① 引自《莎士比亚悲剧的实质》，见《古典文艺理论译丛》第3册，人民文学出版社1962年版，“麦克佩斯”即“马克白斯”的另一译名，“迈克特夫”为“玛克多夫”的另一译名，“玛尔康”为“麻尔孔”的另一译名。

《马克白斯》这部悲剧，就会发现：主人公的内心冲突在全剧中占有十分重要的地位。甚至可以说，如果没有主人公的内心冲突，这部剧作也就很难成为一部思想深邃的悲剧了。如果我们认真分析这部剧作，还会发现：莎士比亚所以能把主人公的内心冲突处理得那样深刻有力，也正因为它为这种内心冲突提供了有力的前提和足够的条件——情境。其前提是：马克白斯原来就是一个充满矛盾的性格，他有苏格兰大将高贵的气质，勇猛过人，而且十分珍惜荣誉，他正是藉此获得了赫赫功名；同时，在他的灵魂中，又深藏着权欲和野心的种子，正是这些因素把他导向罪恶的深渊。这两种相互矛盾的因素同时存在于性格之中，在一般情况下，它们的矛盾潜伏着，甚至是前者压倒了后者，要揭开这种矛盾并使之爆发为冲突，需要足够的条件。在剧本中，这些条件是逐步展现出来，并对主人公起着明显的作用。首先是，他在一场平叛的激战中立下了伟大的功勋，因此而誉满全国；对于一个原来就怀有权欲和野心的人说来，在这种情况下，是最容易恃功自傲、野心勃发的。其次，在路上，他遇到了那三个预知未来的神秘的女巫，这些具有超自然力量的怪物向他发出必将获得王位的预言，进一步促动他的权欲和野心的萌生。面对这个可望可及的预言，他的内心冲突已经开始了；但内心斗争的结果却是希望用合法的手段获得王位。于是，他回到了王宫，在这里，邓肯王答应给他更大的荣誉作为对平叛的酬报，同时，却又宣布麻尔孔为王位继承人。合法取得王位的幻想被打碎了，一个突发事件激起的内心斗争的波涛，化成一段预示流血事件的独白：

> 坎伯兰王子！这一块绊脚石正好挡住我的去路，我若不能跨过去，我就得摔在它的上面。
>
> 天上的星啊，赶快掩起你们的光；千万不要让光明照在我那乌黑而暗藏的念头上；眼睛啊，你不要看这

手；但是算了，眼睛怕看的事，等到做完了，还不是要看到。

从此，他跌进了内心斗争的漩涡之中。莎士比亚把笔触伸向主人公的心灵深处，着力表现在他的灵魂中两种因素反复搏斗的过程。在这个过程中，马克白斯夫人作为推动主人公内心冲突发展的另一个条件，又起着重要的作用。在展现马克白斯内心冲突的过程中，有力的前提和足够的条件相互作用，构成了有力的情境。

可见，无论是处理人物之间的外部冲突，还是处理人物的内心冲突，都应以有力的情境作为冲突爆发和发展的机缘。也正因为如此，戏剧冲突和戏剧情境是紧密相关的。

其次，情境与“抵触”的关系。

在戏剧界有一句流传多年的名言：“没有冲突就没有戏剧”。在前面已经说过，英国戏剧理论家阿契尔曾经对这类结论提出挑战，他曾经以某些剧作为根据，说明没有“冲突”（意志冲突）也可能有“戏”。近些年来，这类结论，又受到了另一种方式的挑战。例如，苏联电影理论家别洛娃在70年代曾经提出：在现代电影中出现了一种新的趋向：用“抵触”代替“冲突”。她认为，在影片中有两种情况：“有的显然是以冲突的手法处理抵触，也有用‘和平的手法’处理情境并结束情节的。”不过，在解释“抵触”、“情境”和“冲突”等等概念的关系时，她主要是引述其他戏剧理论家的观点：

有人把抵触归之于情境，而把冲突归之于处理情境的方法。我倾向于这种解释。戏剧理论家维·萨赫诺夫斯基—番凯耶夫在他的《戏剧》这本著作中作了相当明确的阐述：“冲突标志着各戏剧性矛盾的出现到达了最高阶段，它是在戏剧性抵触形成之后才产生的。”他

> 又公正地认为，“抵触产生于各种情况（事件）的汇合。各种情况的汇合迫使剧中人物必须作出意志上的决定，也就是面临着选择道路的关键时刻。如果这种选择符合当时情境，那么，人物与现实相安无事，跟现实可能发生的冲突当然也就随之消除。如果人物对当时情境持反抗的态度，开始了戏剧性的斗争，这时抵触也就转化为冲突。”定义十分清楚……

对我们来说，如果对“抵触”这个概念本身的含义不作定性解释，这个定义也就不那么清楚。翻开我国的《辞海·语词分册》就会发现，“矛盾”与“抵触”、“抵触”与“冲突”，有时是没有定性界限的。在“矛盾”这一词条的释文中，就有“相互抵触”的内涵；在“冲突”一词的释文中，又可以看到这样的含义：“抵触；争执；争斗”；在“抵触”一词的释文中，直接的释义是“撞击”，但是也包含着这样的含义：“又引申为冲突、矛盾”。在俄文中，Противоречие，则既可译为“矛盾”，又可译为“抵触”。

尽管如此，我们不妨从哲学的角度去寻找它们的含义。毛泽东在《矛盾论》这部不朽著作中说：

> 对抗是矛盾斗争的一种形式，而不是矛盾斗争的一切形式。

> 当着我们研究矛盾的普遍性和斗争性的时候，要注意矛盾的各种不同的斗争形式的区别，否则就要犯错误。①

① 引自《毛泽东选集》第1卷，人民出版社1952年版，第322、325页。

他告诉我们，矛盾斗争形式的不同，不仅取决于矛盾自身的性质，也取决于处理矛盾的不同方法。我们一般将矛盾斗争的“对抗”形式，称之为“冲突”。除此以外，还有“非对抗”的形式。对此，我们当然也可以称之为“非冲突”的形式。这些观点，不仅适用于哲学，适用于社会生活，同样也适用于戏剧艺术处理矛盾的形式。

如前所述，在戏剧性的情境中，包含着人物之间的矛盾关系。这种潜伏着的矛盾关系，在某些突然事变的触发下，如果矛盾双方采取断然对抗的行动，就会构成戏剧冲突。可是，假如在这种情境中，双方并没有采取断然对抗的行动，或者双方采取忍让、回避的态度，或者是一方刚刚采取行动，由于种种原因，又忍让或者回避了；这样，冲突可能不会发生，但双方心理的“抵触”却是存在的。对此种情况，我们不妨称之为戏剧抵触。如果这样解释“矛盾”、“冲突”、“抵触”的含义，我们不妨对别洛娃引述的定义作如下修正：在戏剧情境中包含着矛盾关系，而处理矛盾（情境）的形式却可能不同，既可以是戏剧性冲突，也可能是戏剧性抵触。我认为，如果这样理解三者之间的关系，那么，戏剧性的抵触可以被看作是“戏剧冲突”的补充。

这样的“戏剧性抵触”在电影中是经常出现的，例如，《城南旧事》中的林英子与偷儿在荒园中相遇的几个场面，双方之间的矛盾是存在的，这种矛盾当然可以处理成冲突。但是，在影片中，编导者把握住两个人物的性格，并没有使冲突爆发；可是，在双方相互窥探、判断、戒备的关系中，却包含着心理上的抵触。这样的例子，在戏剧作品中也可以看到。比如，在奥尼尔的《安娜·桂丝蒂》第二幕的开头，安娜一个人在甲板上望着浓雾弥漫的海面，她陶醉在这个新的环境之中；父亲来找她，发现她的神情有些异样，感到深深的忧虑。这时，父女之间的矛盾

已经存在着：安娜刚刚由那个使自己饱受侮辱、摧残的大城市来到海上，她爱上了海；而老桂丝虽然愿意与女儿共享天伦之乐，却很怕她爱上海，因为，在他看来，如果女儿爱上了海，就有可能爱上在海上生活的水手，那将意味着重复她母亲、她祖母的悲剧命运，也使得自己的晚年失去归宿。只要两个人一谈到海，潜伏的矛盾就有可能爆发为冲突。可是，在这时，父女在失散多年以后刚刚会面，双方都珍惜刚刚建立起的父女之情，都不愿意破坏这种关系，因此，就构成了处理矛盾的特殊形式：

安娜　……（带着奇异的喜悦）我喜欢这雾！真的！它是那样的……（踌躇一下，思索适当的字眼）好玩儿，肃静。我觉得已经是——完全超脱了一切。

桂丝　（厌恶地吐口唾沫）嗯，雾是它所玩弄的把戏中最坏的一个！

安娜　（笑了一下）又在抱怨海么？我倒渐渐爱它起来了，虽然我见到的还不多。

桂丝　（忧郁地看她一眼）安娜，你这话不对。你愈看得多，就愈不会这样说了。（看她有些怒意，连忙换了稍愉快的口气）不过你喜欢待在这煤船上，我倒很高兴。你在这儿觉得很好，我也喜欢……

桂丝　（向舱走去——但又走了回来）安娜，今儿晚上你有些特别。

安娜　（声音提高，有些怒意）你打算怎么样——想把情形弄得更糟么？你待我很好，不能再好了，我自然很感激你——不过你现在不要把它毁了。

（看到她父亲脸上难堪的表情，勉强笑了笑）我们谈别的吧。来，坐在这儿。（用手指着盘绕着的缆圈）

……

在这里，父女之间的矛盾是显而易见的，但他们双方都没有采取断然行动去处理矛盾，因此，冲突并没有爆发，所表现出来的正是心理的抵触。

既然在实际生活中处理矛盾的形式是多种多样的，那么，戏剧艺术反映生活矛盾、处理人物之间矛盾关系的形式，也应该是多种多样的。当我们一般都把“冲突”理解为“对抗”形式的时候，把“抵触”这种形式强调出来，至少可以作为对传统的“冲突”观的补充。而且，提出这个概念，对于开阔反映生活矛盾的路子，是有益的。

当然，处理“心理抵触”，也需要提供必要的前提和条件。

情境与情节

人们常常把这两个概念混淆起来，不对他们进行区分。其实，在戏剧创作中，这两个概念虽然彼此密切相关，但各自却有着特定的含义，是不应混淆的。

在中外戏剧理论著作中，给“情节”下的定义是五花八门的。原因在于，人们可以从不同的角度去解释情节。高尔基把情节看作是文学作品的要素之一，他认为：情节“即人物之间的联系、矛盾、同情、反感和一般的相互关系，——某种性格、典型的成长和构成的历史。”[①] 有人把高尔基的解释简化为情节是

① 引自《高尔基论文学》，人民文学出版社1962年版，第335页。

人物关系发展的历史，是人物性格成长的历史。有人则是从另外的角度解释情节的，例如，德国理论家约·埃·史雷格尔认为："适合在舞台上表演的情节，是由意图、达到意图的手段以及这些手段的结局网织而成的。"① 有人则认为，情节乃是"一系列有因果关系和动机的事件"。史雷格尔所说的"意图"，也可以说是"动机"；他所说的"达到意图的手段"则可以看作是"行动"或"事件"。这样，我们综合上述不同的定义，可以得出结论：在情节中，既包含着人物关系发展的进程，也包含着人物的心理动机及其外现为行动的因果相承的发展进程。在前面，我们已经指出：戏剧情境主要是由特定的情况（事件）和特定的关系构成的。在具体作品中，情境中包含着特定的人物关系，人物处在这种特定关系中，由于事件的触发而产生特定的心理动机，由此产生行动；在特定关系中的人物在行动中相互影响，从而导致关系的发展，而在人物关系的发展中又会有一系列因果相承的事件。正是因为如此，我们或者把情节理解为人物关系的历史（即发展进程），或者理解为包含着动机和因果关系的一系列事件，都会得出同样的结论：特定的情境乃是情节的基础。

承认情境与情节之间的这种有机联系，首先就意味着：剧作家在构思戏剧情节的时候，应该善于从生活素材中发现能够构成情节基础的有力的情境。一位苏联电影理论家说过："检验一个故事有没有写成剧本的价值，要看故事中是否包含着戏剧性的情境。""艺术家的天才，就在于能够识别包含有戏剧情节可能性的情境。"作为一个戏剧作家，更应该具备这种艺术敏感和才能。因为，同电影剧作相比，话剧剧本中的情节更需要有力的情境作为基础。

---

① 引自《关于繁荣丹麦戏剧的一些想法》，见《古典文艺理论译丛》第11册，人民文学出版社1966年版，第190页。

戏剧情境的核心，乃是特定的人物关系。从戏剧情节的角度来说，剧作家对人物关系的构思是十分重要的。至少，剧作家必须仔细分辨自己所构思的人物关系是否有充分发展的可能性，是否能够发展成具有生动性和丰富性的戏剧情节。作为戏剧情境的重要构成因素是事件。那么，剧作家在构思戏剧情节时，就应该考虑到，情境中的事件能否在作用于人物关系时，有可能引出一系列因果相承的行动。在两者之间，更重要的当然是对人物关系的构思。

承认情境是情节的基础这一结论，还意味着：剧作家在构思戏剧情境时，还应该考虑到，自己所安排的情境能否为情节的展开提供足够的艺术吸引力。

在戏剧艺术中，艺术吸引力的关键在于"悬念"。对剧作家说来，对"悬念"的构思和处理，并非仅仅是一般的技巧问题。如果说，"悬念"指的是观众对剧情发展前景、对人物命运前景的期待心理；那么，剧作家不仅要考虑到具体场面、片断是否能够唤起观众的期待心理，而且应该把它作为情节总体构思的一个重要环节。在剧本中，真正的戏剧悬念并非指的是观众在一无所知的情况下的盲目期待，而是指在知道一些"已知数"时，对"未知数"的具体期待。因此，剧作家在开端部分必须慎重考虑向观众展示、交代出那些已知数，而同时则留下必要的未知数。也可以说，剧本的开端部分也正是指这样的围绕悬念的布局。通过这样的总体构思完成的布局，目的正在于把观众的注意力集中于剧情发展的方向；这样的悬念，就关系到全剧的艺术吸引力和艺术诱导力。剧作家正是凭借这样的艺术吸引力和艺术诱导力，把观众的兴趣集中于剧情发展的方向，不使它偏离这个方向。为此，我们可以说，"悬念"，乃是剧情的"指路标"。

这样的"指路标"，当然是在戏剧情境中树立起来的，它包含在戏剧情境之中，是戏剧情境必不可少的构成因素。

顾仲彝在《编剧理论与技巧》中说过，戏剧性的戏剧情境必然使观众产生期待。戏剧性情境的最好考验是它能否使观众对主人公的未来命运引起一系列的问题；能引起的，那么是有戏剧性的，不能引起的，就没有戏剧性。他引述一位英国戏剧家对学生进行测验的题目，测验的目的是考察、锻炼学生对“戏剧性情境”的识别能力。其中有这样的题目：

> （1）一个人站在峭壁下面的流沙上正在缓慢地沉下去，他孤独地一个人，求援无门，难免一死。……［试验标准］不能引起对此人未来命运的疑问，因此无戏剧性。
>
> （2）要是增加“他的哥哥站在峭壁上，手里拿着绳子，只要他弟弟讲出一个重要秘密，他可以救他弟弟。”……［试验标准］引起疑问。有戏剧性。①

对剧作家说来，这样的情境未免过于简单，要通过这类测验也是相当容易的。可是，其中像第二个情境，尽管它自身比较简单，但它确实可以造成悬念，而且有可能发展成一段戏剧情节。这是显而易见的。

戏剧性的情境必须能产生悬念，情节以这种有力的情境作为基础，它本身就可能具有一定的吸引力和诱导力。那么，剧作家在安排情境、构成悬念的时候，就必须重视这种吸引力和诱导力，决不能让“指路标”指错了方向。所谓“指路标”，也正是针对情节的发展方向而言。经过精心的布局，悬念已经明确了，观众的兴趣和期待被唤起了；剧作家就应该沿着这块“指路标”，通过发展部分一步一步将剧情推向高潮。他既不能离开悬

① 《编剧理论与技巧》，中国戏剧出版社1981年版，第210—211页。

念指引的方向任意使情节改向易道，也不能轻易地将精心造成的悬念轻易地解开。在易卜生的《玩偶之家》的第一幕，柯洛克斯泰为了实现自己的意图重新提起那件八年前的往事，并向娜拉提出了警告。至此，构成全剧戏剧情境的各种因素已经展示出来，同时，全剧的总悬念（指路标）已经明确：尽管那件八年前的往事是发生在娜拉与柯洛克斯泰之间，这个新的事件也是由柯洛克斯泰引出来的，但悬念却集中在海尔茂与娜拉之间的矛盾关系上。娜拉要使柯洛克斯泰不公布那张借据，她就必须向海尔茂为债权人求情；如果娜拉不向丈夫求情，柯洛克斯泰必将将借据寄给海尔茂……无论如何，娜拉与海尔茂必将围绕那张借据爆发一场危机；而这场危机必将使潜伏在夫妻间的矛盾发展为冲突，这场冲突将关系到主人公的命运。易卜生明确了这个总悬念之后，在展开情节的时候，沿着“指路标”指出的方向，集中发展主人公与海尔茂之间的冲突，一直到第三幕，将这场冲突推向了高潮——夫妻关系决裂，娜拉毅然离家出走。在奥尼尔的《安娜·桂丝蒂》中，女主人公安娜在第一幕刚刚出场，就通过老妓女马沙敏锐的感觉，透露出她的妓女身份。奥尼尔并没有匆忙地揭开这个秘密，而是把与安娜妓女身份有关的那件往事作为一个有力的悬念，也就是说，把它作为由安娜与父亲、安娜与麦地·布克之间关系构成的戏剧情境中的一枚定时炸弹；这位剧作家以这个悬念作为吸引力和诱导力，从容自如地展开三个人物之间错综复杂的关系，一直把我们引向全剧的高潮。在高潮部分，安娜被老桂丝和布克对自己的“命令”所激怒，从而说出了那件往事，导致冲突的总爆发。也正是在这里，我们才明确地感到那块“指路标”的作用。

在这里，我们只是从情境与情节的关系的角度谈到了悬念。在不同题材、风格的剧作中，构成悬念、处理悬念的方式都会有所不同。有的剧作，可能是沿着贯串全剧的、一个集中的总悬念

的方向展开情节；有的剧本，可能是沿着几个并行、交错的悬念展开情节；有的剧本，则可能是在各幕（场）中都有相对独立的悬念，旧的悬念不断解开，新的悬念不断产生，以这种特殊的方式展开情节……这样，就会出现几种不同的情节结构的方式。要详细讨论这些问题，恐怕是戏剧创作这方面专著的论述范围了。这儿不能详论。

情境与性格

舞台既然是一座实验室，戏剧艺术既然是把各种人物置于特定情境之中，以测定其是什么样的人，那么，如果剧作家把创作的核心问题看作是塑造性格，他自然需要为特定的性格提供自我表现的条件。

戏剧情境，正是性格完成自我表现的条件。

狄德罗认为，在戏剧创作中，“情境比性格更重要”。这个结论的正确性恰恰在于：如果剧作家对剧中人物性格已经酝酿成熟了，那么，他的一个重要课题就是对情境的构思与处理，也就是为性格的自我表现寻找、安排必不可少的条件。如果他没有完成这样的课题，他已经酝酿成熟的人物性格也就无法展现出来，也就不能将构思中的性格转化为生动、具体的舞台形象。

泼拉斯曾经说过：“突出性格的唯一方法是：把人物投入到一定的关系中去。仅仅是性格，等于没有性格，只是随意堆砌而已。”① 如果我们承认“关系”是构成戏剧情境的重要因素，那么，泼拉斯的观点可以作为狄德罗“情境”说的补充。无疑，他们都是正确的。

---

① 转引自《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社 1978 年版，第 349 页。

在戏剧创作中，尽管剧作家可以通过其他人物的介绍向观众展现性格的特征；但是，展现性格最重要的、基本的手段，毕竟还是人物自身的动作。这里用得着一句俗语："百闻不如一见"。人物处于特定的关系之中，由于某些突发事件的推动产生特有的动作，性格正是在自身动作的进展中逐步展现出来的。这种情况不仅表明了动作与情境的关系，也说明了情境与性格的关系。

在这里，我想着重讨论有关性格塑造的一个相当重要的问题：剧作家应该怎样展现性格的发展？

在现实主义戏剧中，人物性格的塑造一般应体现这样一些原则：性格不是单一的，它应该像人在实际生活中那样，是丰富多彩的，甚至是复杂的；性格不应该是静止的，应该有所发展；应该揭示出性格形成、发展的客观环境的依据。现实主义与古典主义、浪漫主义戏剧的重要区别，正是包括塑造人物性格的这些原则。比如，一般地说，在古典主义戏剧中，人物性格多是单一的，也就是我们通常所说的"类型化"；人物性格是静止不变的，尽管人物的行动会有所发展，但性格并没有发展变化；剧作家一般只是重视单一性格的展现，并不重视表现性格形成的环境的根据。如果我们把莫里哀的剧本与莎士比亚的剧本相比较，就会发现这些明显的区别。

那么，究竟应该怎样理解"性格的发展"，与此相关的是，剧作家应该怎样实现这个原则。

阿契尔在《剧作法》中曾经提到对"性格发展的两种解释。其一是：

> 当我们责难说，某个人物缺少发展，又是什么含义呢？我们认为这句话的含义是，这个人物在整个戏的范围内应当改变他蕴涵在语言和行动之中的精神习惯。

与此同时，他还指出另一种不同的解释：

> 他们认为（这不是没有道理的），一个戏剧的激变应当揭示与激变有主要关联的人物的潜在本质，并不是包含着一种改变，而似乎是包含着一种对人物性格淋漓尽致的表现。最高级的戏剧的趣味应当在于人物性格对某一系列严厉考验的反应。在一个戏结束的时候，我们对主角性格的了解应当比主角自己或者他亲近的朋友在戏的开始时对他的性格的了解要更多一些。因为行动应当使主角的性格已经受到过某种特殊的、彻底的考验。"发展"（development）这个词很宜于从它用于摄影时的含义来理解。一出戏应当表现性格，正如摄影者用药品"显现"底片中潜存着的图像一样。但是，这种把"发展"理解为生长或根本性的改变，是完全风马牛不相及的事……①

这两种不同的解释，更值得重视的是后者。

一般地说，长篇小说比较容易胜任表现性格"改变"的过程。然而，戏剧却难于承担这样的任务。过去，在我们有些剧本中常常出现从落后转变成先进的人物，但这类人物形象却往往要受到评论者的指责，认为"转变"过程不合理，或者说是"转变"的根据不足，等等。其原因就在这里。至于像阿契尔所说的那种"根本性的改变"，在一出戏有限的时间和空间的限度之内，则更难表现得有根有据、合情合理。我的感觉是，在绝大部分优秀的现实主义剧作中，所谓"性格的发展"主要表现为

① 见《剧作法》，中国戏剧出版社1964年版，第294、295页；原译者注：在摄影方面的用语中，development是"显影"的意思。

“显现”。也就是说，性格中原来包含着多种因素，在某种情境中，性格中的某些因素得到了展现的机会，另外一些因素则未能充分展现出来，至少是不那么鲜明突出；随着情境的变化，人物面临新的“考验”，于是，原来未得到显现的因素突出地显现出来。这样，性格中的丰富的因素在不同的情境中逐步地、有层次地显现的过程，就会使观众感到性格的发展。阿契尔认为：“在所有的现代剧作中，也许没有任何人物的性格具有象易卜生的娜拉的性格所具有的那样令人惊异的‘发展’的。”他甚至对此提出疑问：“在《玩偶之家》的最后一场中，娜拉突然发展了她的雄辩技巧，并以此击败了海尔茂，于是她砰的一声关上了大门，离开了她的丈夫和孩子，难道这是合乎情理的吗?”[1] 在我们看来，易卜生对娜拉性格的发展处理得是合乎情理的。不过，在这部剧作中，娜拉的性格并不是“改变”，而是“显现”。是的，在最后一场中，娜拉的行为表现确实像是与第一幕大不相同了。在这里，她不仅表现了“雄辩技巧”，而且，在与丈夫讨论问题的那个高潮场面中，她确实表现出了对传统观念的否定。但是，只要我们认真分析她在第一幕中的表现，就会发现，她的性格中原来就包含着这种因素。她为了帮助丈夫恢复健康用自己的名义借了一笔钱，在此之后，她不仅将此事瞒住丈夫，而且，一个人省吃节用，暗地里干些零活攒钱还债。她在向女友林丹太太谈这些事时，感到自豪，自认为是“又得意又高兴的事情”。而且，她最怕别人把她看成是只依靠丈夫过日子的女人。在这里，她的伦理观、对正常的夫妻关系的追求、对独立人格的确认，等等，已经显露出来了；不过，在那种情况下，这些因素被其他因素所掩盖，并不那么醒目。柯洛克斯泰的要挟，使她在内心深处经历了一场生与死的搏斗，严峻的考验使她不得不思考很多问题。在

① 见阿契尔：《剧作法》，中国戏剧出版社 1958 年版，第 227 页。

第三幕，海尔茂看到了那张借据，真相暴露，也使娜拉看清了自己与丈夫之间关系的真相。面对这种无法容忍的夫妻关系，她本来想一个人承担那张借据造成的后果——准备去自杀了。正在这时，柯洛克斯泰却寄回了那张借据。外部危机已经解除，但夫妻关系的裂痕却无法弥合了。正是这个由新的事件和新的关系构成的新的情境，为娜拉性格中原来未充分表现的因素提供了充分显现的条件。正因为如此，我们可以把娜拉性格的“发展”，理解为“显现”或“显影”。

在讨论情境与冲突的关系时，我们已经提到了莎士比亚的悲剧《马克白斯》。从表面上看，马克白斯由一个战功煊赫誉满全国的英雄，变成一个全国讨伐的罪犯，似乎很像是“根本性的改变”。但是，认真分析他的行动过程和内心历程，就会发现，这位悲剧主人公性格的“发展”，同样可以理解为“显现”。他弑君犯罪的“内因”，正是在于他个人的权欲和野心。而性格中的这种因素也并不是在行动过程中“生长”出来的，而是早已潜伏在内心深处了。当马克白斯还没有回到府邸的时候，马克白斯夫人已经对他进行这样的剖析：“你想望伟大，也不是没有野心，但是你却没有那必不可少的毒辣；你想爬到高处，但是你却想用什么合法的手段；你不肯昧天欺人，但是你却天天想个不停……”其实，在此之前的“路遇女巫”的场面中，马克白斯本人已经通过独白直接显露了性格中的这种因素。可以说，莎士比亚在弑君事件之前着力表现的，正是主人公性格中的这种因素在客观情境中逐步显现、而另外一些因素逐步被压倒的过程；这也正是主人公灵魂毁灭的过程。

情境是推动人物行动、显现人物性格的客观力量。剧作家要塑造一个生动、丰满的性格，就需要从多方面解决好性格与情境的辩证关系。

其一，应该像易卜生所说的那样：“把人物性格在心里琢磨

透了，才能动笔。”也就是说，剧作家在动手写剧本之前，应该凭借长期积累的生活库藏，对人物性格反复酝酿，直到真正“琢磨透了”。这是塑造性格的必不可少的过程。

其二，在这个前提下，为人物性格的展现精心构思有力的情境。

其三，特定的情境只是为人物性格的显现提供必要的条件，而人物进入情境之后究竟会有什么样的行动，其根据又在于性格本身。高尔斯华绥说得好：“真正的戏剧行动是性格的行动”。因此，在情境被确立之后，剧作家又应该把握住特定性格在特定情境中行动的必然逻辑，使其能够充分地自我表现。

其四，强调“戏剧行动是性格的行动”，并不是否定情境对人物行动的影响作用。同一性格在不同的情境中会产生不同的心理内容和行动方式。因此，要塑造生动、丰满的性格，就需要使情境丰富多变，使性格中的各种因素能够在丰富多变的情境中有充分显现的可能性。

这正是性格与情境的辩证关系。

3. 情境与表演艺术

普希金说过：“在假定情境中的热情的真实和情感的逼真——这便是我们的智慧所要求于戏剧作家的东西。”斯坦尼斯拉夫斯基认为，普希金对戏剧作家提出的要求，同样适用于演员的表演艺术。他在引述普希金的这段话时说：

> 我再补充一句，我们的智慧所要求于戏剧演员的，也完完全全是这个东西，所不同的是，对作家算作假定的情境的，对于我们演员说来却已经是现成的——规定

的情境了。

可见，情境对演员的表演艺术同样是十分重要的。

剧作家在艺术构思的过程中，总是会为剧中人物假想出各种各样的情境，从中选择、确立某些对人物性格的显现最有价值的，从而构成剧本中的特定的情境。演员塑造性格的依据是剧本。他不仅要通过自己的再创造，把剧本中的人物形象体现为直观的舞台形象；而且，他在创造角色的过程中，也必须搞清角色所处的特定情境，然后才有可能进入从体验到表现的创作过程。

一般地说，演员塑造的舞台形象，必须忠实于剧作家已经在剧本中创造的性格；但是，这里所说的“忠实”，并不是指机械的翻版，而应该是包含着生机勃勃的“再创造”。一个有才华的演员正是通过“再创造”赋予“死”的剧本以“活”的生命。这种生机勃勃的再创造，正包含在从体验到体现的过程之中。体现的前提是体验，而体验则不能离开情境。

斯坦尼斯拉夫斯基在晚年常常向演员提出这样的问题：“假使发生了这样一件事情，你将怎么办？”他把事件作为演员的体验与体现的“出发点”，通过分析事件，引导演员掌握舞台动作的“刺激物的总和”。[①] 我国著名导演焦菊隐对导演分析事件则持有保留态度，但也并不忽视事件对演员创造角色的重要作用，他只是为分析事件确定了明确的范围。他认为：“一个人在特定环境下有特定的活动，形成思想活动的原因是什么？这中间就可以找到事件了。哪些事件对哪些人物有关系，要搞清楚。有些导演和演员特别喜欢分析事件，这自然也有好处；可是，他把大小事件都罗列出来，找完事件就完事了，对找事件的目的却不清

---

① 参见克尼别尔：《在动作中分析剧本和角色》一文，译文载《戏剧理论译文集》第1辑，人民文学出版社1957年版。

楚。我不鼓励导演去找一切大小事件，要找每幕每场戏里那些对表现人物有关键作用的事件。然后，找人物对此事件的态度和采取的行动，以及人物的互相关系。”“找事件，要找人物在事件中思想发展的内在原因。”① 我们在前面已经说过：特定的事件和特定的人物关系构成的情境，是推动人物产生特定心理活动内容的客观条件。焦菊隐强调找“对表现人物有关键作用的事件”，找“人物的互相关系”，也正是明确人物所处的规定情境。斯坦尼斯拉夫斯基向演员提出的问题：“假使发生了这样一件事情，你将怎么办?”落实到剧本中，也就是明确人物在规定情境中将产生什么心理活动内容，再由此找到体现的方式——动作的特定方式。然而，演员要准确地回答上述问题，还往往需要明确他所处的特定的人物关系。

体验的前提是明确角色所处的规定情境。规定情境也正是角色心理活动内容的“刺激物的总和”，当然也是心理活动内容外现方式的动作的客观条件。因此，我们也可以说，对演员扮演角色的“再创造”来说，“情境”也是一个中心问题。

剧作家在写剧本的过程中，在把人物“琢磨透了”的前提下，为人物安排了特定的情境，并赋予人物以某些动作（外部形体动作、言语动作、静止动作等等）；同时，他已经把人物在特定情境中的心理活动内容熔铸于动作之中了。演员对人物进行再创造时，则要赋予台词以“潜台词”，赋予外部形体动作、静止动作以“内心独白”；同时也就产生了特定的动作方式——怎样做和怎样说。即使在不改变剧本所规定的台词和外部动作的情况下，对“潜台词”、“内心独白”的挖掘也有广阔的余地。直接体现“潜台词”和“内心独白”的当然是特有的动作方式——怎么说和怎样做；但挖掘这些心理内容的根据则是对特定

① 见《焦菊隐戏剧论文集》，上海文艺出版社 1979 年版，第 182 页。

情境的把握。

然而，当我们把讨论集中于演员表演艺术的时候，却远不像分析剧本那么方便。剧本是印好了的，它摆在你的案头，可以供你随时翻阅。而话剧演员的表演，却是转瞬即逝的艺术现象，你在看戏时被它感动了，回家后想对它进行分析，却往往会感到留在记忆中的东西是那样少，它变得那么难以把握。于是，你只有再去看演出，在剧场里想拚命记住那些重要的东西，印证和补充自己的记忆。可是，真正创造性的表演，却是不能重复的。不仅如此，即使你有超人的记忆力，或者你带着速记本临场记录下演员读台词时的声调、表情以及某些重要的动作方式，这些也只是演员创造的结果。诸如他对规定情境的分析，对角色进入规定情境时心理内容的挖掘，那都是在创造过程中进行的，是在导演的指导下于排演过程中逐步完成的。对于没有参加全部排演过程的人来说，你很难完整地、准确地把握住这一切。正因为如此，我们分析演员对具体角色的"再创造"，有时只有求助于演员本人的书面材料。遗憾的是，在我国，由演员记述自己创造角色过程详细而完整的材料，公开出版的毕竟是太少了。

我国杰出的演员金山，曾经成功地扮演契诃夫名剧《万尼亚舅舅》中主人公沃伊尼茨基（万尼亚）的形象，而且，他为我们留下了《一个角色的创造》这部著作，其中详细记述了他这一再创造的过程。我们在前面对这部剧作中人物与情境的关系的论述，也是借鉴于这部著作。在这里，我们不妨再引述金山本人对第三幕开头一个场面中角色的心理体验的记述，以说明情境与心理体验、动作体现之间的关系。在契诃夫的剧本中，舞台提示和人物的对话是：

谢列勃里雅科夫家的一间客厅。左右各有门，背景处，正中是第三道门。下午，沃伊尼茨基和索尼雅坐

着，叶列娜·安德烈耶夫娜沉思着在来回散步。

沃　Herr Professor（“教授先生”）表示了一个愿望，要我们一点钟都在这间客厅里聚齐了见他。（看了一眼自己的表）差一刻一点。他是想把他思考的果实，传授给人类啊。

叶　一定是一件重大的事情。

沃　重大的事情他从来没有操心过。他尽写些废话，不断地发着怨言，成天表现着嫉妒。如此而已。

索　（申斥的口气）我的舅舅！

沃　好吧，好吧，我收回我的话。（指着叶列娜）看看她走路的样子！就连她散步时候的一举一动，都透着一股懒洋洋的、漠不关心的味道。真迷人！太迷人啦！

金山在这个场面中的表演，正是从把握角色所处的情境及其在特定情境中的内心体验开始的。这个场面发生在下午，但他却从当天早上发生的事件以及与场上人物的具体关系入手，寻找那种“刺激物的总和”：

　　今天早晨，人们都喝了早茶，各自散去。她单独对我说：“下午一点钟，教授请大家到客厅聚齐，据说有要事宣布。”她说话的神气，好像带着讽刺的意味。她又劝我多休息，少喝酒，最后，她叹了一口气，带着隐痛似的离去了。……

　　为了早一些看见她，我十二点三十分就到客厅去了，果然，我的叶列娜已在客厅等候，我深信她是在等候着我，因为我们在早晨分手的时候，她还有未尽之言，她似乎想把内心的积郁向我倾吐。我喜悦地迎向

她，我要对她说："我最亲爱的，请把你心里的话完全告诉我，我能帮助你做到一切。只是我求你，不要忧愁，不要苦恼。你要知道，世界上没有解决不了的困难，只要我们有勇气和决心！……"但是，当我还未曾说出一个字的时候，恼人的索尼亚匆匆走了进来，她向屋子的四周搜寻了一遍，好像她所搜寻的对象不是我和叶列娜，而是别的什么人似的。她的突如其来，阻塞了我的话语，于是我们谁都不说了。我们各有各的心事，但表面上我们都在等待，等待着教授大人的光临。

在大幕打开的时候，沃伊尼茨基（万尼亚）正是在这样的情境和心境中进入剧本所展现的那个场面的：他和索尼亚坐着，叶列娜在来回踱着，若有所思。在这个无言的场面中，金山依据对开幕前提供的情境和角色的心境，找到了人物的自我感觉和内心独白，以及由此产生的形体动作："半小时好像半年一样冗长，我想说些什么，但我又不愿意说。我如坐针毡。我无目的地拨弄着桌上的烟碟，数着碟上刻着的花瓣——十七瓣——已经数过无数遍了。叶列娜正在无可奈何地踱着步。我看到她那种出奇的懒散的神情，说不出的怜惜，益发痛恨谢列勃里雅科夫。不论什么时候，我只要一想到他，心里就会激动起来，但我不愿暴露自己的激动，'对于这个被我看透底细的家伙动感情，实在太愚蠢。'但是一想到他装腔作势的神气，甚至还要发布'主人'式的命令，实在令我难以容忍。'怎么样？跟他吵架吗？……算了吧！……'我虽然忍住了激动，但却忍不住要嘲讽他两句，对于这样一个东西，除了嘲讽嘲讽之外，还有什么办法呢?!"于是，他说出了这句台词：

嘿，教授大人传下"命令"，要我们大家午后一点

钟全在这儿等着他。

在这句台词之后，是瞬间的停顿。在这瞬间角色的潜台词是："好吧，等着吧，大家乖乖的等着吧。"他等得实在厌烦得厉害了，才"看表"，接着念出下面的台词：

啊，还差一刻钟了，教授大人马上就要向全世界宣布他的旨意了。

这里的潜台词则是："这个永不知耻的老骗子，为什么要这样作弄人！"[1]

很明显，不同的演员在处理这段台词时，由于对人物进入场面之前的客观情境和主观心境的不同理解，对潜台词和动作方式的把握和体现都可能有所不同。正象别林斯基所说的："两个同样伟大、天才的演员扮演莎士比亚的角色：在每一个人的演技里面，却可以看到汉姆莱脱，莎士比亚笔下的汉姆莱脱；可是同时，这将是两个不同的汉姆莱脱，就是说，每一个虽然都是同一概念的忠实表现，但将具有自己独特的面貌，这方面的创造已经属于表演艺术的范围了。"[2] 这句话是有充分根据的。不同的演员再创造的根据都是同一个剧本，而无论是规定情境，还是人物在规定情境中的动作，都是剧本所提供的，也就是说，它们基本上是同一的；那么，不同的演员对同一人物在同一情境中的动作表现，为什么又会创造出具有不同"面貌"的形象呢？原因是

① 均见《一个角色的创造》，中国戏剧出版社 1957 年版，第 81—83 页。在这出戏演出时，台词是根据不同译本及原文改定的，因此，与前引剧本的台词略有不同。

② 引自《别林斯基选集》第 1 卷，人民文学出版社 1957 年版，第 449 页。"汉姆莱脱"即"哈姆雷特"。

多方面的：

其一，演员对人物所处的规定情境的把握，虽然都是根据剧本所提供的东西，但其中又有自己的补充和特殊的解释。斯坦尼斯拉夫斯基虽然认为演员所要把握的“规定情境”都是“现成的”——剧本所“规定”的，但他在谈到“规定情境”的内涵时却指出：“这就是剧本的情节，它的事实，事件，时代，剧情发生的时间和地点，生活环境，我们演员和导演对剧本的理解，自己对它所作的补充，动作设计，演出，美术设计的布景和服装，道具，照明，音响及其他规定在创造时演员应该注意的一切。”① 从前面所引金山对万尼亚在进入第三幕的场面时的规定情境的分析，可以看出：其中有些因素是剧本并没有明确规定的。比如，剧本中只规定了他在这里等待教授，知道他将在一点钟在这里当众宣布一件要事，但却没有明确规定这个消息的来源；在这方面，演员却有自己的补充和特殊解释。金山不仅明确规定这一消息是叶列娜在早茶之后单独通知他的，而且还确定了叶列娜通知这一消息时的情绪表现以及对他所说的那些话语。再如，剧本中只规定了开幕时有三个人物在场：万尼亚和索尼雅坐着，叶列娜在来回散步，并没有明确规定在开幕前发生的事情。金山却把这些具体化了：他来到客厅时只有叶列娜在场，他刚要对她倾诉感情，却被突然而至的索尼雅打断了。无疑，演员对剧本提供的情境所作的这些补充和特殊解释，对把握角色在开幕时的心理内容和动作方式，都是必要的。当然，其他演员则可以对此作出不同的补充和解释。

其二，尽管剧本中对情境的因素有所规定，对场面中人物的外部动作和台词都有明确的表述；但是不同的演员对同一人物心理内容的开掘却可能有同有异、有深有浅，因此，也就可能赋予

① 引自《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第2卷，中国电影出版社1959年版，第73页。

同样的动作以不同的潜台词和内心独白。而这些，又会制约着不同的动作方式。

4. 情境与观众

戏剧不能离开观众，没有观众（无论是多是少）就不能算是真正的戏剧演出。戏剧艺术家的集体劳动生产了产品，而观众就是这种特殊产品的“消费者”——欣赏者。观众在欣赏戏剧演出时，并非只是“旁观者”，他们与台上的演员直接进行交流。演员凭着自己的演技吸引着观众，打动观众的感情，启迪他们的思维，调动他们的想象；而观众的反应又反过来影响着台上的演员。说实在的，尽管电影艺术有着比戏剧更丰富的表现手段和表现方式，但它却不具有这种优越性。正因为如此，我们在研究戏剧艺术的特性时，就不能把观众抛置一旁。弗·萨赛曾经说过：“不管是什么样的戏剧作品，写出来总是为了给聚集成为观众的一些人看的；这就是它的本质，这是它的存在的一个必要条件……”[①]当然，我并不同意把戏剧艺术的“本质”归之于观众的存在；但是，如果说观众是戏剧艺术“存在的一个必要条件”，那倒是千真万确的。

既然如此，我们在讨论戏剧情境这个重要问题时，就需要涉及到情境与观众的关系。

“共鸣”是需要的

在17世纪的法国，古典主义戏剧理论有一个主张：重理性

① 引自《古典文艺理论译丛》第11册，人民文学出版社1966年版，第254页。

而轻视感情。在当时，这个主张不仅仅是某些人的戏剧观，而且是对所有艺术家都有约束力的法规。然而，即使如此，这一时期被称作古典主义的剧作家，在实践中也并没有完全忽视戏剧对观众的感情影响作用。浪漫主义戏剧是重感情的，雨果的浪漫派剧作《欧那尼》就是一个明证。但现实主义戏剧也并非轻视感情，像莎士比亚、哥尔多尼、易卜生、契诃夫、高尔斯华绥、奥尼尔、高尔基，以及我国的现实主义剧作家夏衍、曹禺等等，他们的剧作尽管都寄寓着深邃的理性内容，同时也都是以激发观众的感情共鸣为特长的。就连布莱希特的剧作和演出，也并非仅仅诉诸于观众的理性；看过中国青年艺术剧院演出的《伽利略传》的人，如果不否认事实，都可以得出这样的结论。[①] 这正说明一个道理，戏剧演出要“使观众产生感情”，这并不是某些戏剧流派特有的要求，而是一条规律。

艺术欣赏是一种审美感受。而任何审美感受都包含着感情活动的因素。观众对戏剧演出的欣赏过程，当然也包含着感情的因素，它是感情与理性思维相统一的过程。正是因为如此，戏剧艺术家虽然应该诱导观众对剧中的人物、事件作出理性判断，并从中获得思想启示；但却必须尊重审美活动中的感情因素，“使观众产生感情”。“寓理于情”，“通情达理”，这是戏剧创作的辩证法，也是戏剧欣赏的辩证法。中外很多戏剧艺术家不仅在实践中而且在理论上，都重视这个辩证法。亚里斯多德强调悲剧对观众感情的“净化”作用。18 世纪德国戏剧理论家史雷格尔重视剧

① 布莱希特曾经把自己创造的“叙述体戏剧”与一般的戏剧相区别，而区别之一则是：后者“使观众产生感情”，而“叙述体戏剧”则是“迫使观众作出判断”。有些研究布莱希特戏剧的专家们认为他的戏剧是否定“感情共鸣”的。对于布莱希特本人的观点和研究家们的结论，从理论上都可以深入讨论。我在这里只是谈他的创作实践。有人说，这出戏的演出不能代表剧作家的戏剧风格。但，只要读过这部剧作，仍然可以做出这样的结论。

本中的“诗意”，他指出：“我说的不是诗的格律和语言的装饰”，而是指剧本应该“反映”“思想感情”，“而且使这些思想感情形象地呈现在眼前。”[①] 如果认为引述这些古代人的观点是太陈旧的话，那么，我们还可以从很多现代和当代戏剧艺术家、理论家的主张中找到同样的精神。美国戏剧理论家贝克在为“戏剧性”下定义时说过，这个词“只专用于‘能产生感情反应’”。[②] 虽然这个定义很不科学，但也并非完全没有根据。我们不妨把“能产生感情反应”，看作是“戏剧效果”的内涵之一。威廉·阿契尔也重视这样的“戏剧效果”，他认为：戏剧“是用一种特殊的手法描绘出来的生活的图景，这种手法本来设计得就是为了要用这种生活图景深深打动聚集在某一指定场合的相当数量的观众的。”[③] 在本世纪 70 年代，英国戏剧理论家、导演马丁·艾思林直截了当地说：“戏剧作为表达和交流思想感情的一种手段，在很大的程度上与人的情绪状态的再创造有关，能让观众体会他们在别处体会不到的情感；因此，戏剧是这样的一种手段，它向观众扩展他们作为人类的经历，并使他们能够感受到更丰富、更微妙、更崇高的情感。”[④] 在我国，真正的戏剧艺术家更是重视“寓理于情”、“以情感人”的。焦菊隐认为戏剧演出的“三要素”之一是“诗意”，他说：“诗意并不出于词藻或形式的华丽，更不在于合辙押韵。创作者对事物产生深厚的感情、激荡的情绪，描绘出乎激情，刻划发自肺腑，诗意自然就会流露出来。作家单凭理智创作，只能写出戏剧体裁的论文。作家自己先动情，读者才能动心。导演自己先动情，然后才能在舞台这种

① 引自《古典文艺理论译丛》第 11 册，人民文学出版社 1966 年版，第 263 页。

② 引自《戏剧技巧》，中国戏剧出版社 1985 年版。

③ 见《剧作法》，中国戏剧出版社 1964 年版，第 12 页。

④ 引自《戏剧技巧》，中国戏剧出版社 1985 年版，第 112 页。

画布上，画出动人心魄的人物来。这就是诗意。”[①] 人们当然可以把现代派的某些理论和剧作作为根据，否定上述这些观点。但是，前面已经说过，我们讨论问题的出发点是现实主义戏剧，其归宿也是求得现实主义戏剧的发展；因此，对于现代派（诸如荒诞派等）的某些理论可以不去详加讨论。

如果我们把“通情达理”看作是观众戏剧欣赏的逻辑，那么，“通情”正意味着“感情的共鸣”。所谓“共鸣”，作为一个美学的问题，它不仅包含着人们审美活动的规律，也涉及到“感情”这种心理活动的内涵，诸如不同阶级、不同社会地位的人们感情的同异性，等等。限于篇幅及本书论题的范围，对后者不能详加讨论。“共鸣”作为观众欣赏戏剧这种审美活动的规律，当然也是有特定含义的。从观众的角度来说，“共鸣”是一种复杂的情况，至少有两种不同的共鸣：一种是表面的、暂时的；另一种是深刻的，带有长久性的。我们所着重讨论的当然是后者。

在剧院上演反映当代生活的剧目时，常常发生这样的情况：演员在台上念了几句台词，其内容主要是剧作家针对当时的某类社会现象直接发表议论（借剧中人物之口发表的），它们反映了当时广大观众的情绪，于是，观众就立竿见影地报以掌声。在中国早期“文明戏”中，常常借“言论正生”获得这样的演出效果；在当代某些“问题剧”中，也往往靠主人公和其他人物获得这样的“共鸣”。但是，就戏剧作为一种艺术来说，这种“共鸣”是表面的，它很容易获得，也容易失去。时过境迁，当这种社会现象已经不存在了，或者广大观众思考的问题已经改变了，这样的“共鸣”也就不再发生了。仅仅靠这种方式获取“共鸣”的剧作，不是很容易“过时”吗!? 严格地说，这并不

① 见《焦菊隐戏剧论文集》，上海文艺出版社 1979 年版，第 12—13 页。

是真正的艺术作品所需要的“共鸣”。

所谓“艺术的共鸣”，指的是：剧作家塑造起真实、生动的人物形象，并能使观众对人物在特定情境中的心理内容和行为表现，对人物的命运，发生感情与共的直接交流，也就是能够“通情”，在这个基础上能够“达理”。这样的共鸣才有真正的审美价值，它虽然来之不易，但却也不容易失去。它是深刻的，也是长久的。要获得这样的共鸣，我们就需要深入讨论情境与观众欣赏活动的关系。

情境作为一种媒介

法国电影理论家皮埃尔·波尔特在对戏剧与电影进行比较时说过：“戏剧首先要使我们跟人物合而为一，然后才能使我们感动。我们虽然‘目击’了他们的苦恼，‘分享’了他们的喜悦，但是，我们毕竟是在他们的外部。”“电影也是使我们跟人物的生活合而为一，但它要使我们同生活发生更深的关系。那就是说，电影是要我们生活在人物的内部。”[①] 这些话虽然曾经被不少电影理论家们引用，但是，只要我们真正搞清楚“跟人物合而为一”，“生活在人物的内部”等究竟指的是什么，就会发现，这位理论家关于电影优于戏剧的结论，是不科学的。

电影究竟靠什么“要我们生活在人物的内部”呢？日本电影理论家岩琦昶在引述波尔特的观点之后说：“使我们完完全全生活在整部影片内部的这样一种影片终于拍出来了。观众这次终于进入到主人公的内心世界里去了。这是使观众无形中变成了‘我’的第一人称主观描写电影。”“美国影片《湖上艳尸》就是这样的影片。”[②]不过，很多读者可能没有看过这部影片。这确

①② 转引自岩琦昶：《电影的理论》，中国电影出版社 1963 年版，第 55 页。

实是一部用第一人称主观表现方法的影片。影片的主人公是私人侦探马洛，但他却一直没有进入镜头画面，而是躲在摄影机的后面，摄影机镜头就代表着这个第一人称的主人公——“我”。影片的情节是表现“我”搜寻杀人犯，最后终于找到了。岩琦昶在介绍影片的表现方法时叙述说：

> “我”在一座大楼的走廊上走，推开门，走进杂志社，见到杂志社的女社长。那是摄影机在那里走，走进杂志社，与女社长会面。“我”和女社长握手。那是一只右手从摄影机旁边伸出去，握住对方的手。摄影机的位置放低两尺左右，就说明“我”在椅子上坐下。银幕正中央冒起一缕烟。那是“我”在吸烟。对手的拳头从摄影机前面打来，银幕上出现一片漆黑。那是“我”被对方一拳打中，昏倒在地上。“我”接吻。女人的嘴唇占据了整个银幕，它和观众想象的嘴唇完全溶为一体。①

读者即使没有看过影片，也不妨根据这些叙述设想，难道这样的“主观表现方法”，能够使我们进入人物的“内部”吗？我认为，这是不可能的。当然，在影片中，艺术家们可以借助主观表现手法，将人物的心理内容外现为具体的视觉画面，也可以借助“画外音”让观众听到人物灵魂的呼吸；这些，也都只是把人物内心世界外现的方式。在现代化的舞台条件下，戏剧也可以借助这些方式。这些方式如果运用得好，当然也有助于帮助观众理解人物的心理活动内容；从某种意义上说，也可以起到使观众进入人物内部的效果。但是，这类主观表现手法的运用毕竟是有限度

① 见《电影的理论》，中国电影出版社 1963 年版，第 55—56 页。

的，而且，它也需要以客观表现手段为基础。在戏剧中是如此，在电影中也应是如此。问题在于，戏剧艺术（也包括电影）凭藉客观表现方式，能不能使观众与人物“合而为一”，或者说是“进入人物内部”呢？回答应该是肯定的。

在戏剧演出中，使观众与剧中人物产生共鸣的媒介是情境。情境，是唤起观众对剧中人物进行“设身处境”的体验的客观条件；而所谓“进入”人物的内部，也应该以这种“设身处境”的体验为前提。

所谓“设身”，是指观众将自己设想为剧中人物，这种艺术欣赏中“联想”活动，当然要以对剧中人物性格的了解为基础。所谓“处境”，是指欣赏过程中这样一种心理活动：如果我是剧中人物，也处在这样的情境之中，又将怎么想和怎样做？这样的心理活动当然也要以了解情境的各种因素为基础。观众了解了剧中人物的性格，也了解了其所处情境的各种因素，那么，他们就会进行一番设身处境的体验；这样，他们就不会仅仅是“耳闻”、“目击”人物的言行，而且会进入其内心深处，与之发生感情上的共鸣。

剧作家为人物写了一段台词，演员在把握规定情境的前提下，对人物进行体验，把握其心理活动内容，赋予台词以丰富、具体的潜台词，同时也找到了台词的体现方式：声调、面部表情以及附加的外部形体动作，等等。然而，对观众说来，他们直接感受到的是台词及其声调，面部表情，以及念台词时附加的外部形体动作；但潜台词却是潜藏于内，难于直接感受到的。但是，观众只要了解了人物的性格，了解了人物所处的情境，就会通过设身处境的体验深入人物的内心，感受到那些潜台词的大致内容。我所以要说“大致内容”，因为观众的生活经历、思想水平和审美能力有所不同，对潜台词的体验与把握也会有深有浅、有多有少。但一般地说，艺术欣赏的逻辑是共同的。

观众“设身处境”的体验，在欣赏某些“静止动作”的场面时，就显得更为重要。在这些场面中，剧中人物既没有台词，没有明显的外部形体动作，也没有电影中常用的把“内心独白”外现的方式——画外音，只是在舞台上静止不动、沉默无语。一般地说，静止动作本身，很难传达具体、特定的心理内容。如果说，我们对台上站着的一个人物并不了解，也不知道其处境，只是看见他在那里静止不动、沉默不语；那么，我们又怎能了解他此时此刻在想些什么呢？当然，舞台上的人物是由演员扮演的，而演员当然可以通过面部表情把人物的心理内容传达给观众。但是，一则，面部表情所能传达的心理内容毕竟是有限的，而静止动作的瞬间却往往是人物心理活动内容最丰富、最复杂的时刻，即使有才华的演员也难于将丰富、复杂的心理内容准确无误地传达出来；二则，由于戏剧观众与演员之间有一定的距离（后排观众距离则更远），而戏剧又难于运用电影中的特写镜头，这就使观众往往难于清晰地看到演员面部表情的细微变化。这些限制都会在很大程度上影响观众把握人物丰富复杂的心理内容。尽管如此，剧作家、导演和演员却有解决这些问题的客观方法，那就是调动、利用观众“设身处境”的体验。

在曹禺《北京人》第三幕第一景的结尾处，有一个静止动作的场面。这时，愫方和瑞贞的谈话刚刚结束，愫方向瑞贞展示自己亲手缝制的那些小衣服，忽然，瑞贞发现曾文清回家来了，于是：

曾瑞贞　（呆望）我看，天，天塌了。（突然回身掩住自己的脸。）

愫　方　（回头望见文清，文清正停顿着，仿佛看不大清楚似地向她们这边望）啊！

［文清当时低下头，默默走进自己的屋里。

[他进去后，思懿就从书斋小门跑进。

思　懿　（惊喜）是文清回来了么？

愫　方　（喑哑）回来了。

[思懿立刻跑进自己的卧室。

[愫方呆呆地愣在那里。

[远远的号声随着风在空中寂寞地振抖。

在这个静止动作的瞬间，演员的面部表情可以在一定程度上传达出人物的心理内容，音响效果的烘托，也有助于增强场面的情绪气氛。但是，仅仅是这些，对观众准确把握愫方此时此刻的心理内容，还是远远不够的。仅仅是这些，还不能使观众进入人物的“内部”。在这种场面中，情境的作用就显得更为重要。在我们引述的这段戏之前，是愫方与瑞贞的倾心交谈。瑞贞要离家出走了，她劝愫方跟自己一起离开这座牢笼。愫方却拒绝了。她告诉瑞贞，曾文清离家以后又偷偷回来与她会面，并向她表示：“要成一个人，死也不再回来。”愫方对文清的表白深为感动，并真的对此抱着幻想。于是，她决心为他看守这个家，甘愿在这里伺候一家老小，受气，吃苦，一辈子也不离开。她自认为：“这才是活着呀！”在我们看来，她把自己的希望寄托在曾文清这样一个废人身上，是太不值得的。但是，愫方就是这样一个人：她把为别人献身当作自己的幸福，当她还不能闯出这座令人窒息的牢笼时，也只有把这种平凡而崇高的情操付诸自己心爱的人——曾文清……愫方与瑞贞倾心交谈的内容，向我们展示出愫方在进入那个静止动作的场面时的客观情境和主观心境，从而为调动观众“设身处境”的体验提供了必要的条件和根据。我们了解了这一切，忽然看见曾文清“神色惨沮疲惫”地回来了，我们就不难体验到这个突发事件对愫方是多么沉重的打击，也不难体验到所谓“天塌了”这三个字的具体含义。因此，我们就完全可以在

人物“呆呆地愣在那里”的瞬间，进入她的内心深处，体验到她此时此刻在心灵深处的复杂活动。

由此，我们可以看出：剧作家为剧中人物安排了一个情境，他必须能够把观众也引入这个情境之中。在戏剧创作和戏剧演出中有一句经验之谈：要能够使观众进戏。所谓“进戏”，主要就是指进入特定的情境。观众只有同剧中人物一起进入特定的情境，才有可能进入人物的内心，才有可能进行一番设身处境的体验，也才有可能激发起感情的共鸣。

为此，当剧作家为剧中人物安排一个特定情境时，他必须考虑到观众，让观众能够了解构成情境的各种因素。否则，观众就很难“进戏”，共鸣也就很难唤起。

艺术的说服力

舞台是一座实验室，这是对“人”的实验，而这场实验是由剧作家、导演、演员及其他艺术家集体进行的；除此以外，参加这场实验的还有观众。当然，当舞台上的“实验”在进行的时候，坐在剧场里的观众是“旁观者”。然而，观众对眼前进行的实验也并非只是冷眼旁观。至少，艺术家们进行的实验是否成功，要由观众来检验。而观众检验的标准，首先则是实验的过程及其结果，是否具有说服力。

艺术家可能要通过实验表明某种社会观念、道德观念，也可能是要证明某种人生哲理，他们当然希望观众能接受这些东西。但是，无论是剧作还是演出，都不是论证社会观、道德观、人生哲理的对话体论文。一篇论文可以凭藉论证和分析的逻辑，凭藉观点的正确去说服读者。戏剧艺术所需要的则是另一种说服力——艺术的说服力。

艺术的说服力在于形象的真实性，这对文学、戏剧、电影、

绘画等艺术样式，是必须遵循的共同原则。虚假的艺术是不会有说服力的。

有人说，只要按照生活本来的样子去反映生活，就必定是可信的。认真说来，这句话很容易导致把生活与艺术等同起来，而且它本身也并不科学。“生活本来的样子”并不都是可信的。在实际生活中，我们有时听到别人讲一件事情，有时觉得它并不可信，当别人用各种方法证明它确实是在某时某地发生过的，我们有时相信了，有时则仍然是半信半疑。另一方面，有人对我们讲了一件事情，我们完全相信了，但后来却得到证明，它并非是事实。如果说，在实际生活中事件的可信性，是以它是否属实（实际发生过）为标准；那么，无论如何，人们决不能把这个标准运用到戏剧艺术中来。在戏剧中，剧作家和导演决不可能向观众去证明某个事件、某个行动是否实际发生过，即使有办法证明，也不一定就有说服力。我们所说的“艺术说服力”，指的是另外一些标准。

威廉·阿契尔说得对：“在戏剧行动的迅速进展中，没有时间去为某一件事可能出现和不可能出现的机会，作数学上的计算；也没有时间去用实验证明，某一件事情可能或不可能成功。如果一件事是近似合乎情理的，观众一定会接受它，而不会去吹毛求疵。如果它从表面上看就是不可信的，那就无法去证明它是可信的。”因此，他认为：“在那种大致可以称为现实主义的艺术中，‘合情理性’和‘可信性’这两个术语是几乎相通的。”①我们完全同意把“合情理性”与“可信性”联系起来，也同意把“合情理性”看作是艺术说服力的尺度。但是，如果我们对“合情理性”的实际含义不给予明确的定性说明，也就不能真正懂得艺术说服力的奥妙所在。比如，在莎士比亚的《哈姆雷特》

① 见《剧作法》，中国戏剧出版社1964年版，第223、225页。

中，老丹麦王的鬼魂出现在城堡的平台上，并向主人公揭发了自己被谋杀的经过，在此之后，这个鬼魂又常常跟随着主人公，激励他复仇的意志，一般地说，这并没有"合情理性"；然而，这些不合情理的事件却没有使剧作失去艺术的说服力。在阿根廷剧作家库塞尼的《一磅肉》[①] 中，法官宣布按照原告的要求在借债人的身上割一磅肉，并当场执行，主人公被割下一磅肉，竟然未流一滴血，看起来，这个事件是不合情理的；但是，事件的不合情理仍然没有影响这出戏的艺术说服力。类似的例子很多，这些现象提醒我们，对戏剧艺术中的"合情理性"，必须作明确的解释。我认为，虽然阿契尔曾经提出过："可以从三个方面来看是否达到了所要求的'合情理性'"，但是，对戏剧艺术来说，最重要的则是他指出的"第三方面"，亦即："主要或完全以人物性格为根据的事件的'合情理性'"。他认为：这种"合情理性"也就是通常所说的"真实性"。[②]

所谓"以人物性格为根据的事件的'合情理性'"，其含义正在于：人物在特定情境中的行动（事件）都符合其性格。要讨论这种"合情理性"，我们仍然需要联系到"情境"。

如前所述，"情境"乃是人物产生特有动作、行动的条件，而人物所以会产生特有的动作、行动，其内因又在于性格。约·埃·史雷格尔说过："一出没有性格的戏，就是一出没有一切真实性的戏，因为人之所以这样那样行动的动机，都归结于他的性格。性格不确定，行动便没有动机，因而也是不真实的。"[③] 人

① 该剧是根据《威尼斯商人》中"割一磅肉"的故事写成的，已有中译本。

② 阿契尔认为：第一方面是指"服装、习惯、语调、一般环境的合乎情理"；第二方面是指"不受人物心理状态所制约"的事件本身的"合情理性"，如某剧作家曾把《马赛曲》写成在它脱稿后半小时之内就在全巴黎流行起来，这是不合情理的。本段引文参见《剧作法》，中国戏剧出版社 1964 年版，第 226—227 页。

③ 引自《古典文艺理论译丛》第 11 册，人民文学出版社 1966 年版，193 页。

物进入特定的情境，由于情境中各种因素的推动和刺激，产生特有的心理动机；在心理动机的支配下，产生特有的行动和行动方式。这是剧作家应该遵循的逻辑，也是演员表演艺术的逻辑。同时，这个逻辑又与观众的欣赏有关。

观众在看戏时，可能接受剧作家表明的社会观念、道德观念、伦理观念以及各种人生哲理，也可能不接受这些观念。在这方面，他既不能勉强观众接受，也无法用伦理的逻辑去说服观众。戏剧艺术家藉以说服观众的只有一个逻辑：情境提供了，他们把剧中人物置于这个特定情境之中，同时也把观众引入这个情境之中，并诱导观众对情境中的人物进行“设身处境”地体验；观众通过自身的体验证明人物在特定情境中的心理动机和行动是合情合理的，也就是符合性格的逻辑。观众在进入特定情境时的“自我体验”，可能与剧中人物的实际行动相符合，也可能不相符合——“意料之外”，如果是后者，观众自己会根据性格在特定情境中的行动逻辑去进行检验；如果是符合的，他们就会确认：这是在“意料之外”，却又在“情理之中”，因而，就会接受这个逻辑。剧作家把要表现的社会、道德、伦理的观念渗透在人物行动之中，只要观众接受了人物行动的必然性和合理性，他们也就自觉和不自觉地接受了渗透在行动逻辑之中的观念。这正是戏剧艺术是否具有说服力的关键问题。

马丁·艾斯林曾经以《玩偶之家》作为例证以说明这个道理。他的意思是，一般地说，观众在看这出戏时，可能不同意易卜生的婚姻观念，甚至也不同意娜拉离开丈夫出走这个行动是正确的。但是，易卜生并没有凭藉伦理逻辑去说服观众，也没有凭藉这种逻辑去证明娜拉出走的正确性。他只是为娜拉安排了一个情境，让观众相信这种情境是真实的；而且，他把娜拉放在这个情境之中，让她按照自己的本性（性格）去行动，直到离家出走。剧作家把艺术的说服力寄托在这种合乎性格逻辑的行动之

中。当观众在看这出戏时，只要相信情境是真实的，而且又接受了娜拉在特定情境中的行动是“合情合理”的，是有必然性的；那么，“甚至强烈地反对娜拉行为的那些人，也不得不重新考虑他们对婚姻问题的态度”[①]。而且，我们认为，这正是这部剧作的成功之处。扩而言之，这也正是戏剧艺术的魅力之所在。

当然，戏剧艺术家要使演出具有这种巨大的说服力，他们就必须严格遵循“合情理性”的要求，去处理情境与行动的关系。

① 参看《戏剧剖析》，中国戏剧出版社 1981 年版，第 17 页。

十、戏剧的空间与时间

时间和空间，是运动着的物质的基本存在形式，也是艺术形象的基本存在形式。通常，人们根据艺术形象的基本存在形式区分不同艺术的特性，可以把它们分为空间艺术、时间艺术和时空综合艺术。

莱辛在讨论画与诗的界限时指出：

> 绘画由于所用的符号或摹仿媒介只能在空间中配合，就必然要完全抛开时间……
>
> （而诗）就只宜于表现那些全体或部分本来也是在时间中先后承续的事物。
>
> 全体或部分在时间中先后承续的事物一般叫做“动作”（或译作“情节”）。因此，动作是诗所特有的题材。[①]

我们一般把绘画、雕塑等造型艺术称之为“空间艺术”，因为它们所塑造的形象只存在于一定的空间之中，而并非是“在时间上先后承续”的；同时，我们却把“诗”（文学）称之为“时间艺术”，因为就语言（文字）的特性来说，它只是在时间上

---

① 引自《拉奥孔》，人民文学出版社1979年版，第82、83页。

“先后承续”的，而并不存在于具体的空间之中。无疑，音乐也是一种时间艺术。

当我们要讨论戏剧（演出）这种艺术样式时，情况却要复杂得多了。戏剧所处理的也是动作。任何一出戏都是由动作的持续发展构成的，而动作的持续发展首先要以“在时间中先后承续”为基本特点；因此，我们可以把戏剧称之为“时间艺术”。同时，戏剧与一般的“文学”又有质的区别，它既不是用语言去描绘动作，也不是用语言去叙述动作的持续发展过程，而是通过演员把动作的过程直观展现出来；因此，戏剧艺术又兼有造型艺术的特点，我们又可以将其称之为“空间艺术”。从这些方面来说，戏剧乃是一种兼有空间和时间的艺术，人们往往将它称之为“时空综合艺术”。

仅仅是这样理解戏剧艺术的时空特性，还是远远不够的。中国戏曲艺术、电影艺术，也都是时空综合艺术。但是，戏剧（话剧）的时空特性既不同于电影，也不同于戏曲。概括地说，这三种艺术各自具有不同的时空特性，它们乃是三种方式不同的时空综合。当我们分别讨论了戏剧的空间特性和时间特性之后，就可以发现：它们正是戏剧艺术特性的重要表现，而且也制约着戏剧艺术结构的特性。

1. 舞台空间的特性

舞台的固定空间

戏剧是在舞台上演出的，街头剧和广场剧的演出虽然没有固定的舞台，但其表演区也可以被看作是舞台，因为它也具有舞台的某些特性。舞台（或街头、广场的表演区）的基本特性之一

是，它的空间是固定不变的。这是我们理解戏剧空间特性的前提，但它本身还不能说明戏剧空间的特性。

戏曲演出也是在舞台上进行的，但是戏曲艺术的空间却是非固定的。戏剧人物在几十平方米的舞台上，凭藉虚拟动作和说明性的台词，可以暗示出动作空间的大幅度转换。一个圆场可以表明人物走过了几里、几十里甚至几千里的路程，加上几句说明性的台词（道白或唱词），我们就清楚地知道人物是从哪里出发、经过哪些地方、最后又到达了哪里。在京剧《打渔杀家》的第二场，萧恩和女儿桂英做摇船的虚拟动作出场，通过动作和唱词，我们知道他们是在江上行船。一个圆场，表明他们行船的空间转换。萧恩唱道："稳住篷索父把网撒"，于是，桂英做一个停船的动作，加上萧恩"撒网"、"提网"的动作，就表现出他们是停船于江心撒网捕鱼。接下去是这样两句对白及相应的虚拟动作：

萧恩　……今日天气炎热，你我父女将船摇在柳荫之下，凉爽凉爽！

桂英　遵命。

［萧恩与桂英摇船，小圆场。萧恩跳下，系缆，上船。

萧恩　儿啊，将鲜鱼做熟，为父要饮酒。

……

一个小圆场又表现出动作空间的转换：他们摇着船由江心来到江岸，并将船停在柳荫之下了。通过这个例证不难看出，尽管舞台是固定的，但是，动作持续发展的空间却是在固定舞台上大幅度地转换着。同时，在这场戏中，并没有在舞台上表明动作的具体空间（场景），我们所以能够分辨动作的空间：江心、江岸等等，主要是依靠摇船、撒网、跳下、系缆这类虚拟动作及人物说

明性的台词。没有这些，舞台上就不存在具体的空间。这种处理空间的特殊方式，使戏曲艺术虽然在固定的舞台上演出，但动作的空间却是非固定的，是可以任意变换的。

一般地说，这场戏如果照样搬上话剧舞台是很困难的，甚至是不可能的。原因在于，话剧艺术在处理空间方面有自己的特点和要求。

话剧艺术要求动作在具体空间中展开，也就是说，它不仅需要将人物动作的空间环境告诉观众，还需要将具体的空间在舞台上展现出来。比如，假使动作是在江岸柳荫下的船上展开的，那么，就需要把这个具体空间（江岸、柳树、江边停泊的小船等等）呈现出来。由于动作是在具体空间中展开的，而展现具体空间的舞台又是固定的，就使得动作展开的空间必定也要固定化。这正是话剧艺术的空间特性的一个重要表现。

当然，我这样解释话剧艺术的空间特性，并不意味着，话剧艺术处理空间的方式是自古至今一成不变的。但是，空间处理方式上的变化，并没有否定这种空间特性。

在古希腊戏剧演出的繁荣时期，出现了古代的“半圆形剧场”，但是，当时并没有现代的舞台条件，也没有大幕、布景，场与场之间是用歌队连接。在这种情况下，当然不可能像现代戏剧那样用写实性的布景展现出动作的具体空间。然而，空间的具体性和固定性在这时就已经形成了。例如，在埃斯库罗斯的悲剧《普罗米修斯》中，明确规定具体空间为“高加索山悬崖”，在索福克勒斯的悲剧《俄狄浦斯王》中，动作展开的具体空间则是“忒拜王宫前院”，欧里庇得斯的悲剧《美狄亚》中，具体空间则是主人公在科任托斯城内住宅的前院，而阿里斯多芬的喜剧《鸟》中，具体空间则规定是“荒山中，背景有老树悬崖”。[1]

① 均参见《外国剧作选》第1册，上海文艺出版社1979年版。

而且，在这些剧作中，在每一场，甚至在全剧各场，是固定不变的。在莎士比亚时代，虽然早已有了室内剧场，舞台条件也大大改进，但演出一般还是没有大幕，也没有展现具体空间的写实性布景，而是利用演员的台词、象征性的画布以及简单的道具，使舞台上的固定建筑表现出不同的动作空间。在莎士比亚的剧作中，每一场戏都往往要转换空间。但是，就每一场戏来说，动作的空间仍然是固定不变的。例如，《马克白斯》的第一幕[①]共分七场，每一场都是一个固定不变的空间；第一场，一片荒原；第二场，佛莱斯附近的一个军帐；第三场，一片草原；第四场，佛莱斯的王宫；第五场，印佛奈斯的马克白斯的爵邸；第六场，爵邸的前面；第七场，爵邸……从这些情况可以看出，在古代戏剧演出中，虽然还没有写实性的布景，但是，至少每一场戏动作的空间是固定不变的。

法国自然主义小说家左拉说过：在小说中，环境描写与人物的塑造有着密切关系，“但环境描写是无须乎搬上舞台的，因为已呈现于舞台之上了。布景难道不是贯穿始终的描写吗？而且比小说里的描写，要确切得多，逼真得多……我们剧场的布景，最近已做得很有立体感和真实感，谁也无法否认舞台上能再现真实的环境这种可能了。关键是要由剧作家来利用这种实际可能性，以塑造人物，安排情节，并由布景师根据剧作家的提示，制作出尽可能确实的画面。”他认为：“今天，自然主义的兴起，对布景的准确程度，要求就越来越高了。这一趋向虽然是逐步演进的，但是势不可挡……环境描写在舞台上不仅可能，而且是必不可少的，是戏剧存在的基本条件之一。”[②] 虽然左拉是自然主义

① 据说，莎士比亚的剧本原来只分场，不分幕，幕的划分是后人整理时加上去的。

② 见左拉：《自然主义与戏剧舞台》，引自《外国现代剧作家论剧作》，中国社会科学出版社 1982 年版，第 13、14 页。

作家，他所提倡的也是自然主义戏剧，但是，他对戏剧舞台空间处理方式的主张，却适用在他前后的现实主义戏剧对动作环境的处理原则。我们一般将这种原则称之为写实性的舞台空间。这种原则早在左拉之前已经形成了，而且，在左拉之后的现实主义戏剧中予以继承和发展，在相当长的一段时间内曾居于统治地位。与左拉同时代的现实主义剧作家易卜生，在1879年写的《玩偶之家》中，三幕戏都是同一场景，剧作家对场景的提示为舞台布景提供了“确切的画面”：“一间屋子，布置得很舒服雅致，可是并不奢华。后面右边，一扇门通到门厅。左边一扇门通到海尔茂书房。两扇门中间有一架钢琴。左墙中央有一扇门，靠前一点，有一扇窗。靠窗有一张圆桌，几把扶手椅和一只小沙发。右墙里，靠后，又有一扇门，靠墙往前一点，一只瓷火炉，火炉前面有一对扶手椅和一张摇椅。侧门和火炉中间有一张小桌子。墙上挂着许多版画。一只什锦架上摆着瓷器和小古玩。一只小书橱里放满了精装书籍。地上铺着地毯。炉子里生着火。正是冬天。”从剧作家这段提示中，可以看出，它所要求的正是那种“确实”、“逼真”的写实性布景。我国现代和当代剧作家、导演和舞台美术家，大部分也是继承了这个传统，坚持用写实风格处理空间。像《雷雨》《日出》《北京人》《上海屋檐下》《茶馆》这些现实主义剧作，对场景处理的提示大都确切、逼真，不仅是具体的，也是固定性的。

在当代戏剧中，各种各样写意性的空间处理方式，愈来愈引人注目，空间转换的方式，也愈来愈灵活自由。但是，在这类剧作和演出中，我们所说的“固定空间”的原则，也并没有发生质的变化。

把戏剧与电影的空间特性作些比较，有助于我们更明确地理解“固定空间”这一概念。

与戏剧相比，电影中动作展开的空间则显得更为“确切”、“逼真”。在舞台上，即使最写实的布景也只能是对现实生活中某

一场景的摹拟，而最精确的摹拟，也并不就等于摹拟的对象。但是，电影艺术不仅要求人工布景具有更大程度的逼真性，而且，导演还可以让演员在实际存在的场景中进行表演，由摄影机将演员的动作与实际场景一起拍摄下来。然而，电影中动作的空间虽然具有更大程度的逼真性，但它却不要求空间的固定性。严格地说，戏剧所要求的固定空间，往往是电影艺术所排斥的。我们知道，电影成为一种独立的艺术样式，是从摄影机可以自由移动的那一天开始的。在此之前，电影机是定位不动的，它往往是把镜头视野之内的人的活动连同其空间环境连续拍摄下来。在那种情况下，摄影机就像是被放在观众席的某一点上，镜头的视野就像是舞台框以内的空间，由它连续拍摄下来的是在这一视野之内的人物动作的持续发展，而动作的空间环境当然是固定不变的。人们把这类影片称之为机械地摄录一场舞台演出，它只像是舞台演出的复制品，而不能算作真正的电影艺术。摄影机的自由移动才使电影成为独立的艺术样式，它带来的第一个结果就是：打破了戏剧艺术的固定空间。移动摄影既可以跟随人物的活动拍摄下动作空间的流动变化，也可以自由改变方位、角度，引导观众时而远离人物观察动作环境的整体，时而靠近人物观察环境整体中的某个局部，时而从不同的角度观察动作及其环境。这样，就造成了两种情况：其一，动作环境本身可以不断地流动变化；其二，即使动作的空间是固定的，但也可以通过移动摄影使固定空间非固定化。这种情况，在某些根据舞台剧改编拍摄的影片中，表现得最为明显。比如，在莎士比亚《哈姆雷特》第三幕第二场中，有一个“戏中戏”的场面，众多人物坐在厅堂里观看伶人演戏，动作由始至终是在这一固定空间中展开的。根据话剧改编拍摄的影片《王子复仇记》，基本上保留了这个场面的过程，但对空间的处理却是电影化的。导演没有把场面分切成若干个短镜头，而是用摇摄和移动摄影构成了一个很长的镜头，正象阿里洪所叙述的那样：

> 镜头开始时从一侧以全景表现波乐纽斯、国王克劳迪斯和王后葛忒露丝。国王显然烦躁不安，波乐纽斯从旁观察着他，他向前一步以便更清楚地观察国王。摄影机向左摇，展现出在观众池对面的霍拉旭，他也在察看国王。摄影机继续向左摇，展现出舞台上一个女人出场，她发现了另一个演员的躯体。哈姆雷特处在前景，向右看着画面外的国王。他的后面，戏台上的女演员跪在另一个演员的后面作哑剧。戏台上的哑剧进行时，摄影机开始向右按半圆形移动，经过看戏的人物的后面。摄影机经过王后、国王和波乐纽斯身后，此时剧中的凶手出场，安慰那哭泣的女人，两名蒙着头套的人上场把死者抬走，摄影机在霍拉旭背后停下……①

这里引述的只是这个镜头的一部分。由此可以看出，在话剧舞台上，不管场面中有多少人物，观众首先看到的只是固定空间的总体。导演当然可以通过场面调度，把观众的注意力时而集中于这个人物，时而又转向别的人物；但是，他却既不能把总体固定空间的某些局部排除在舞台框框之外，而又很难把需要突出的局部从固定的总体中分割出来。可是，在电影中，固定空间的总体却可以被分解为一个个局部。无论是摇镜头还是移镜头，都是把一个个局部相继展现出来，构成空间流动的效果，这里，舞台上的固定空间实际上已经不存在了。

诸如此类的长镜头，只是电影艺术中处理空间的众多方式之一。在电影艺术的发展进程中，各种各样的“蒙太奇”相继出现。从空间的处理方式来说，“蒙太奇”还可以造就出电影的

① 参见《电影语言的语法》，中国电影出版社 1981 年版，第 488—490 页。

"构成空间"，它与戏剧的固定空间又有质的区别。例如，在美国名片《党同伐异》中，一个镜头是：一个妇女双手捧着头，然后，忽然惊愕地将头转向摄影机；下一个镜头则是：她的丈夫正被关在监狱的牢房里。再如，在国产片《乡情》中，一个镜头是：田桂和莉莉在城里的街头散步，他向她倾诉怀乡之情；下一个镜头则是：晚霞中的村庄，翠翠在家门前的桂树下纳着鞋底。这类蒙太奇可以打破不同空间的距离，使电影艺术在处理动作的空间方面获得极大的自由。

我们通过与电影艺术中的"非固定空间"的对比，可以进一步理解戏剧中固定空间的含义：

其一，在固定的舞台上，通过不同风格的布景艺术展现出人物活动的具体场景，人物进入这个场景（空间）之后，动作持续发展下去，在动作持续发展的过程中，空间一般是固定不变的。

其二，从戏剧观众的角度来说，他们分别坐在各自的席位上，在剧中人物动作持续发展的过程之中，他们与动作空间的距离、观察的角度，也都是固定不变的。一般地说，戏剧观众不可能像电影观众那样，可以从不同的距离或不同的角度，来观察动作及其展开的空间。

舞台空间的转换

戏剧中"固定空间"这一特性，在传统的"独幕剧"中表现得最为明显。按照传统的理解，"独幕剧"指的是只有一幕、一个场景的剧本和演出①。当然，在这类剧作和演出中，动作只

① 把"独幕剧"理解为"一幕"、"一个场景"，这是"约定俗成"的传统说法。实际上，在现代和当代的某些"独幕剧"，虽然只是"一幕"，但场景的变换却很频繁。最典型的例证是阿根廷剧作家库塞尼的《一磅肉》，全剧演出时间约需三小时左右，但不分幕，场景却可以频繁变换。

是在同一固定空间中持续发展。动作结束了，大幕闭上了，全剧也就算演完了。这里既没有“动作的中断”，也没有空间的变换，它们当然完全符合戏剧空间的固定性这一特性。

在多幕戏和多场景戏剧中，所谓“固定空间”，并不意味着场景不能转换。一个场面，或者在一幕（场）中，动作的持续发展是一个固定空间中进行的。但是，就全剧来说，它却可以变换几个、十几个甚至更多的空间。在戏剧中，空间的变换既不像戏曲中那样方便，也远不如电影艺术那么自由。在戏剧中，要变换空间，一般只有靠“中断动作”来实现。（当然也有例外）在不同时期、不同风格的剧作和演出中，“中断动作”的方式是多种多样的。

其一，人物退场。

在一出戏的演出过程中，场面的划分和连接，一般是以人物上下场作为标志。比如，一个场面是甲和乙两个人物，人物丙出场，这就标志着转换为一个新的场面；在甲、乙、丙三个人物的动作进展当中，人物乙退场，这就标志着又转换为第三个场面。在这种情况下，人物退场只标志着场面的转换，而固定空间并没有发生变化。实际上，这样的人物退场也并不意味着动作的中断。

用人物退场作为空间变换的一种方式，主要是指古代戏剧中的某些演出形式。例如，在莎士比亚时期的戏剧演出中，舞台上没有大幕，也没有写实性的布景；场与场之间如果有空间的变换，当然就不能采取闭幕换景的方式。从莎士比亚的剧本中可以看到，在一场戏结束时，让人物全部退场，然后，利用变换象征具体空间的画布以及变换道具等方式，表现空间的转换。之后，人物出场，在一个新的固定空间中重新展开动作。例如，在《马克白斯》的第一幕第一场，空间是“一片荒原”，剧本中在这场戏开始时的提示是：“雷电交作，三女巫上”，在结束时的

提示则是“同下”。女巫退场后，舞台空间转换为“佛莱斯附近的一个军帐”，在这一场开始时的提示是：“幕后军号声。邓肯，麻尔孔，杜纳尔班，利脑克斯，及侍从多人同上……”而全场结尾处的提示又是：“同下”。前不久，我们看到英国老维克剧团来华演出的《哈姆莱特》，仍然按照人物退场的方式处理空间的转换，人物退场后由扮演次要角色的演员当着观众重新布置下一场的空间。这种方式很像中国戏曲演出中的“检场”。用这种方式换景有一个前提：场景的布置不宜过于复杂，迁换的幅度不宜过大。否则，是很不方便的。

其二，闭幕换景

这是一种最普遍的变换空间的方式。如果一出戏的演出采用写实性的布景，运用这种方式变换空间，无疑是最方便的。而且，在一场（幕）戏结束时，大幕闭上了，当大幕重新打开的时候，呈现在观众眼前的已经是一个新的场景。这样，不让观众看见场景迁换的过程，自然可以增强真实的幻觉。在戏剧的发展过程中，舞台设备不断改革，从而使闭幕换景的速度不断提高，使演出显得更加紧凑。

其三，“暗转”换景。

这是一种不用闭幕、只借助熄灭场灯即可当众换景的方式。这种方式，既可用于场与场之间，也可以用于一场戏的进行之中。不过，它比闭幕换景更为困难，一般只适用于实景比较简单、易于迁换的情况下。在灯光设备允许的条件下，往往采用灯光渐暗、渐明的方式，它很像电影中传统的渐隐、渐显（或淡出、淡入）的镜头剪接方式。

其四，利用舞台机械设备当着观众的面直接换景。

诸如“转台”、“车台”、“升降台”等等设备，都可以承担这样的任务。它既不借助于闭幕，也不借助于熄掉场灯，而是在舞台明亮的情况下，借助机械设备将场景迁换的过程直接陈诸观

众面前。一般地说，这种转换空间的方式，多用于一场戏与另一场戏之间。这种转换空间的方式，从实质上说，与前三种是共同的。也就是说，它们都是在“中断动作”的情况下，才得以转换动作的空间。

上述四种，可以看作是话剧艺术转换空间的传统方式。可以看出，诸如此类的方式并没有改变动作在固定空间中持续发展的特性。但是，在某种情况下，这一特性也在不同范围、不同程度上发生着变化。尽管这种情况只是在某些剧目中有所表现，但它却很值得我们重视。这里列举几个例证，并作简括分析。

其一，在某些剧目的演出中，借助舞台机械设备当众变换场景，并不仅仅表现在一场戏与另一场戏之间；有时，在一场戏进行当中，也可以利用这种方式转换场景，甚至可以造成类似电影中跟镜头的效果，或者是类似戏曲中“圆场”的效果。不过，在后一种情况下，在空间不断转换的过程中，动作似乎并没有中断。例如，在布莱希特《大胆妈妈和她的孩子们》的第五场，开头有这样一段提示：“战争在愈来愈广的地区蔓延着。大胆妈妈的小篷车一刻不停地随着战争经过了波兰、梅仑、巴燕、意大利，然后又回到了巴燕。”把这段舞台提示变成舞台场面，按照传统的转换空间的方式，是困难的。因为，在这里，很难把动作的持续发展和空间的固定性统一起来。在演出时，舞台上利用转台设备接连出现波兰、梅仑、巴燕、意大利等国家和地区的标志，这些象征性的空间配合女主人公拉着篷车赶路的动作，表现出她随着战争经历的路程。在中国人民解放军总政治部话剧团演出的《万水千山》（修改本）中，也可以看到类似的例证。在该剧的第三幕，表现部队远距离的转移：从遵义赶到泗水，又由泗水赶到贵阳……在演出这场戏时，也是借助机械设备表现出背景空间的移动，配合前场人物象征性的动作，表现了部队远距离行军经历的空间。这种表现动作在流动空间中持续发展的方式，既

像电影中的跟移镜头，又像戏曲中的“圆场”；不过，它们既不同于前者，也有别于后者。在电影的跟移镜头中，无论是动作还是动作的背景（空间）都是具体的、写实的；而在上述这些舞台场面中，动作和空间都是象征性的。在戏曲的“圆场”中，动作是虚拟的，空间也是虚拟的，那里既没有具体、写实的场景，一般也没有象征具体空间的标志；在上述这些场面中，至少需要出现空间流动过程的某些标志。

值得注意的是：如果借助机械设备换景只用于场与场之间，就各场戏本身的空间来说，当然都是固定的；那么，在一场戏进行当中，利用机械设备表现空间的流动，是不是已经打破了戏剧固定空间的特性？从表面上看，确实如此。不过，这里有两个问题：首先，我们一般把这类场面称之为“戏曲化”或“电影化”的，也就是说，它们只是借鉴戏曲或电影中处理空间转换的方式；从本质上说，它们是属于戏曲或电影，并非是话剧所固有的。其次，即使我们承认，这种方式虽然原是属于戏曲或电影的，但一经借鉴到话剧演出中来，也可以看作是对话剧原有空间特性的补充；可是，这类表现空间流动的场面，在一出戏中毕竟是交代性的过场，并不能成为全剧空间变换的主要方式。对于后一点，我们还可以提出一个反证：在一场戏的进行当中，要表现出动作空间的变换，只要把动作在某一场面中充分展开，即使在不中断动作的情况下，场面的空间也必定是固定的。在迪伦马特的《老妇还乡》中，第二幕包含着很多场景，有时，人物的动作是持续的，但舞台上的空间却接连转换。比如，剧中人物伊尔从全城市民竞相赊购高档商品，敏感到克莱尔的计划已经在实行了，为此，他感到生命受到威胁，便跑到警察局请求保护。他来到警察局的场面，是在固定空间中展开的。之后，他又去找市长。从警察局到市政厅之间的空间变换，是当着观众的面完成的，但处理的方式却是借助于伊尔的退场和重新出场。也就是

说，在空间变换之间，伊尔从一个空间走到另一个空间的动作，是被中断了的。然而，在此之后，当伊尔结束了与市长的谈话，又来到牧师的圣器室时，他并没有退场，只是从台右向台左走了几步，在他走动之间，牧师由台左上，并在原来表现警察局长办公室的桌子上铺上一张画有黑十字的台布，又向走过来的伊尔打招呼，这样，就完成了动作空间的转换和场面的转换。在这里，伊尔从市政厅走向牧师的圣器室，动作是持续的，尽管伊尔行路的过程被大大压缩了，就一个场面来说，空间仍然是固定的。这也说明，话剧要求场面集中的原则，使空间的固定性成为难于改变的本性。在某些交代性的过场中借用空间流动性的方式，并不能从根本上否定戏剧空间的本性。

其二，在当代戏剧中，空间转换还可以采用另一种更复杂的方式：利用场上人物的动作暗示空间的转换。例如，在阿瑟·密勒《推销员之死》的第一幕，当威利在自家厨房里回想起一段往事时，他先是自言自语，然后，他又对着后台的某处说话，我们从独白的内容感到他已经沉湎于对往事的回忆了。紧接着，两个儿子一起出场。他们都是学生时代的形貌。三个人表演了十几年前的一件往事。从场面的内容来看，这件往事并非发生在厨房里，而应该是院子里。之后，早年的林达（威利的妻子）扎着蝴蝶结出场，两个儿子退场后，威利和林达一起盘算着收入和债务，一边说着，一边“穿过墙壁界限，走进厨房”，于是空间又变成了厨房。当夫妻在厨房里时，由于林达话语的刺激，使威利又回想起在外地与一个女人的关系，这时，“他移步走进左面一个渐亮的表演区，那女人从布帘后上场”。这个场面并没有明确再现出具体的场景，我们只是从人物的动作了解到，那是发生在波士顿一家旅馆里的往事……在这里，场景不断转换，在表现不同空间的转换时，既不是靠闭幕、暗转，也没有借助舞台机械设备；除了厨房本身有简单的道具表明空间的具体性之外，其他场

景的转换都是通过人物的动作暗示出来的。这是一种特殊的方式。一般说来，在实景十分复杂的情况下，很难采用这种方式。

当然，这里提到的转换空间的方式，并不能包罗当代戏剧中处理空间转换的所有新的手法。但是，仅从这些简括的介绍就能看出，随着戏剧艺术的发展，空间转换的方式是在不断发展变化的。

克服固定空间的限制

话剧艺术空间的基本特性是它的具体性和固定性。舞台的固定空间使戏剧艺术的空间容量受到很大限制，使得艺术家们在反映丰富多彩的社会生活时，具有很大的局限性。话剧艺术的固定空间，是与场景和场面的高度集中的要求相联系的。这种要求又往往同生活素材的丰富性和人物活动空间环境的广阔性，发生尖锐的矛盾。话剧艺术家们在解决这种矛盾时，有截然不同的途径。例如，在莎士比亚的剧作中，基本上是要求前者要服从后者，在一出戏中，他根据题材自身的要求不惜频繁变换空间。可是，法国古典主义戏剧的“三一律”原则，却是要后者无条件地服从前者，即要求剧作家把一切题材都纳入到一个固定不变的空间中去。不容否认，这种原则可能适用于某种题材，对于锻炼剧作家的结构才能也有一定作用；然而，要求剧作家把任何生活材料都裁剪得适应这一原则，毕竟是不合理的。在当时，高乃依就曾感到这一原则束缚自己的手笔，他不仅在实践中突破了这一原则，并在理论上加以修正。他指出：“我支持尽可能地努力做到绝对的地点一致的意见；但由于这个意见不可能适用于一切题材，所以我也欣然同意用发生在同一城市的行动来满足于地点一致的要求。”① 他在剧本《熙德》中，虽然把全剧的地点限定在

① 引自《西方文论选》上卷，上海人民文学出版社1964年版，第265页。

“塞维尔城”之内，但各场的空间转换却是很明显的，它们分别是“施曼娜家中”、“伯爵家中”、“在宫殿上”、“在宫中的某一殿里”等等。其实，对“三一律”中“地点一致”的原则来说，高乃依的修正并非仅仅是增加了场景的数量，按照他的修正，“地点一致”的原则必定会成为一纸空文。因为，既然可以把“同一地点”扩展为“同一城市”，那么，也就可以进一步把它解释为“同一国家”。在此以后，“地点一致”的原则已经被推翻了。人们所以要修正、推翻这个原则，正是为了打破这类人为的框框，以求得尽可能地扩大舞台空间的容量，其目的也正在于使戏剧能够更好地反映社会生活。由此可以看出，尽管舞台的空间特性要求场景的高度集中，但是，这种要求也并不是绝对的。艺术家们在实践中总是在探索着一种可能性：既遵守舞台空间的法则，又能够使这种法则适应各种题材内容的需要。可以看到，为了扩大舞台空间的容量，很多剧作家、导演、舞台美术家，试图从多方面寻找出路。

首先，从结构方式上寻找扩展固定空间容量的途径。

比如，早在几百年前，莎士比亚在戏剧结构方面，已经采用“多场景”的方式，并且获得了成功。一般地说，在他的剧作中，大都能够容纳很多固定空间。古典主义“三一律”的原则，否定了莎士比亚已经探索到的途径，为剧作家强加上一条枷锁。从这个角度来说，古典主义戏剧在戏剧发展史上，乃是一次倒退。在这以后，三幕戏、四幕戏、五幕戏可以将空间扩展到三至五个。所谓“多场景”的戏剧，则可以将一出戏中的固定空间扩展到几个、十几个甚至更多。当然，即使在“多场景”结构方式盛行的今天，符合古典主义关于“地点一致”原则的剧作，以及传统的三幕、四幕戏的结构方式，仍然大量出现，但它们已经不再是必须遵守的规则了。

应该说明，场景数量上的多与少，既不是衡量剧作结构优劣

的标准，也不是能否体现“现代化”精神的尺度。从根本上说，戏剧艺术要求紧凑、集中，其中也包含着空间的相对集中。采用什么样的结构方式，应该与特定的题材内容相和谐。如果剧作家只是由于缺少结构上的才能，把本来可以在三、四个固定空间展开的题材内容，无限扩大场景的数目，把戏搞得很碎，那是不可取的。我想说明的是：如果题材内容需要在更多的场景空间中展开，剧作家硬要把它纳入一成不变的结构法规中去，结果是削足适履，或者就像是将一棵枝叶繁茂的大树硬栽进狭窄的花盆里去，题材本身的活力必定会被人为的框框所扼杀。正因为如此，从多方面探索扩展固定空间的容量，以求得适应各种题材内容的需要，是完全必要的。

其次，在一幕戏或一场戏中，或者用各种办法自由地转换空间，或者采用“多空间”同时并存的方式。

这些扩展舞台空间容量的方式，在当代戏剧中已经被广泛采用了。例如，北京人民艺术剧院演出的《推销员之死》就属于前一种方式。在《推销员之死》中，两幕戏的每一幕都包容了很多空间，空间的转换或者表现人物现实活动的地点的变化，或者表现人物回忆的某件往事发生的地点，空间变换频繁，容量很大。不久前上演的话剧《路》，则采用了后一种方式：“多空间”同时并存。在这出戏中，舞台上往往同时出现几个不同的空间：街道、工厂办公室、修路工的休息处等等。剧中人物可以在几个空间同时活动或交错活动。这种方式把距离较远的几个空间同时纳入舞台框框之内，使得几十平方米的舞台具有很大的空间容量。

其三，在一幕戏和一场戏中，直接展现在舞台上的固定空间可能只有一个，但是，与明场戏进行的同时，暗场却可以包含着不同的空间。

这是话剧处理空间的一种传统方式，它也是扩大空间容量和生活容量的有效方式。例如，在田汉《关汉卿》的第六场，明场的固定空间是剧场的后台，但我们却可以同时感受到在舞台上、观众席里发生的事情。在苏联剧作家柯涅楚克的剧本《普拉东·克列契特》的第三幕第一场，明场的固定空间是医院的休息室，主人公施行手术的场面是在楼上的手术室中进行的，这个重要的场面被放在暗场，但我们却可以感受到在那个空间中发生的事情，在奥尼尔《琼斯皇》的第一场，明场的固定空间是皇宫里的“朝见大殿”，与明场戏进行的同时，当地土人已经聚集到山上准备向琼斯进攻。这个场面被放在暗场，我们在集中注意力观看明场固定空间中发生的事情时，同样也可以感受到在暗场空间中正在发展着的动作。实际上，在很多剧作和演出中，明场戏可能容纳的固定空间毕竟是有限的，但对暗场空间的处理，却可以扩大空间的容量。在电影艺术中，可以借助“平行蒙太奇”将同时发生在不同空间的动作，交替展现出来。戏剧当然也可以借助“多空间”同时并存的方式，取得类似“平行蒙太奇”的效果。除此以外，传统的“虚实结合”的处理空间的方式，也是有效的。在明场直接展现出来的空间，是“实写”；而被置于暗场的空间，则是“虚写”。当然，所谓“虚写”，并不等于不写。这些发生在暗场空间中的动作与事件，既然是重要的，就需要用各种方式向观众展示出来。展现的方式是多种多样的。例如，在《普拉东·克列契特》中，在暗场施行手术的情况，是由参与手术过程的护士、助手出场介绍出来的。在《琼斯皇》中，土人聚集山上准备造反的情况，是由“鼓声”和史密瑟斯的介绍传达给观众的。在《关汉卿》中，舞台上演戏的情况和观众席里的反映，也是用声音传达出来的。只要用某种方式向观众传达、暗示出暗场空间进行的动作，并且能够与明场空

间发展着的动作相呼应，就可以达到“虚实结合”的效果。

2. 舞台时间的特性

动作的延续时间

戏剧动作必须是不断发展的，这是构成戏剧动作的特性之一。不过，我们同样可以说，电影中人物的动作也应该是不断发展的。可是，在戏剧和电影中，动作发展的表现形式却不完全相同。

动作的发展需要在具体的空间中完成，戏剧与电影不仅动作发展的空间特性不同，同时，动作的发展又必须在一定的时间流逝中才能完成，在这方面戏剧与电影相比较，同样也有各自不同的特性。

在电影中，动作的发展常常被分割成一个个单独的镜头，把这些单独的短镜头重新组合在一起，构成影片的蒙太奇段落。在每个段落中，就总体来说，动作是发展的；但是，每个人物动作的发展却常常被切断，或者插入同一场面中其他人物的动作，或者插入不同空间中发生的动作。从这个意义上说，动作的持续发展往往是不存在的。与此相关的是，动作发展的延续时间，也就不存在了。苏联电影家库里肖夫曾经把如下五个镜头组合在一起：

1. 一个青年男子从左向右走来。
2. 一个青年女子从右向左走。
3. 他们遇见了，握手。青年男子用手指点着。
4. 一幢有一段宽阔台阶的白色大建筑物。

5. 两个人走向台阶。

普多夫金介绍说，这五个镜头是分别在不同的地点拍摄的：表现青年男子的镜头是在莫斯科国营百货大楼附近拍的；表现青年女子的镜头则是在果戈理纪念碑附近拍的；两人握手的镜头则是在大戏院附近拍的；那幢白色建筑物是从美国影片上剪下来的（实际上，它是白宫）；最后一个镜头中的台阶，则是圣·赛沃教堂。库里肖夫将这组镜头作为一次实验，他称之为“创造的地理”，我们也可以说是电影的“构成空间”。正像普多夫金所说：“用这种连接一些片断的手法，便造成了实际上并不存在的一种新的电影空间。相隔几千里的建筑物被集中到只须演员几步就可以走到的这样一个空间。”① 除此以外，我们还可以从中看到电影中的时间特性。可以设想，假如青年男子和青年女子分别经过国营百货商场、果戈理纪念碑，同时（或先后）赶到大戏院门前会面；那么，两个人的动作不仅要经历一定的空间，也需要经历一定的时间。可是，在这个电影蒙太奇的段落中，既没有表现青年男子从国营百货大楼走向大剧院的动作持续过程，也没有表现青年女子从果戈理纪念碑赶到大剧院的动作持续过程。他们的动作都被切断了。前两个镜头分别表现了两个同时进行的动作，各自只有几秒钟的时间。在第三个镜头中，两个人都已经走完了自己的路程，在约定地点会面了。在这里，除了各个镜头内部的时间是延续的以外，每个人物的动作的时间都被切断了，无论是那个男青年还是女青年，他们动作的持续发展被切断了，因而，动作的时间过程也是非延续性的。因此，我们可以对普多夫金的分析作一点补充，把人物动作切割成单独镜头再进行连接组合，其结果是，动作的持续发展和时间的延续，都已经不存在

① 引自《论电影的编剧、导演和演员》，中国电影出版社1980年版，第57页。

了；因此，也可以说，这类蒙太奇段落可以造成“实际上并不存在的电影时间”。

在话剧中，编剧和导演都不可能像电影中这样去处理动作的时间。大幕打开，人物进入固定的空间，动作在这个固定空间中就需要持续发展下去，而动作的持续发展，又需要一定的延续时间。因此，动作在固定空间和延续时间中的持续发展，便构成了戏剧艺术的重要特征。而且，动作持续发展过程中的延续时间，应该与自然时间是一致的。至少在一个场面、甚至一场戏中是这样。比如，在《日出》的第一幕，固定空间是一个豪华的旅馆的客厅，第一个场面是陈白露和方达生的戏，他们从舞场回到旅馆里来，动作在这个固定空间持续发展下去，直到张乔治突然从卧室里走出来，打断了他们的动作。张乔治的出场构成了一个新的场面，在这个场面中，三个人的动作在同一固定空间中持续发展，直到张乔治退场……这样，在场面中动作持续发展的时间是十分钟，这十分钟正是按照自然时间延续下来的，它同观众在剧场度过的自然时间是一致的。不仅一个场面是如此，而且，众多场面的紧密连接构成了一场戏或一幕戏，就一场（或一幕）戏的总体来说，动作在固定空间中持续发展的延续时间，与自然时间基本上也是一致的。

在戏曲演出中，就每个场面来说，动作也是持续发展的，但是，动作持续发展的时间与自然时间却往往是不一致的。两者的不一致性，往往使得戏曲艺术的时间容量，大大超过话剧艺术。比如，在京戏《林冲夜奔》中，有这样一个场面：

林冲 （念诗）……
回首西山日又斜，
天涯孤客真难度。
丈夫有泪不轻弹，

只因未到伤心处。

俺，林冲。一时愤怒，拔剑杀死高家奸细二贼，官兵拿俺正紧。多蒙柴大官人，赠俺书信一封，荐往梁山。日间不敢行走，我只得深夜而行。呀，看前面黑洞洞有户人家，待俺急行几步看来。哦呵呀！我当是户人家，原来是座古庙。雪光之下，照见扁额，待俺看来：白——云——庵。看庙门半掩半开，待俺挨身而进。（两望）且喜庙中无人，一路行来，身子有些困倦，不免关了庙门，在此打睡片时，起来再行。正是：

一觉放开心定稳，

梦魂千里到阳台。

（起三更）

哎呀且住！朦胧之间，听得已交三鼓，俺不免开了庙门，甩开大步，直奔梁山走遭也……

在这个场面中，林冲出场后的动作也是持续发展的，但是，在其持续发展过程中，不仅空间流动的幅度很大，而且，动作持续发展的时间流逝，同自然时间也很不一致。林冲出场之后，刚刚是傍晚时分（西山日斜），到古庙之前时，已是天黑了，在古庙中“打睡”之后，已起三更；在这中间，动作发展的时间流逝至少有五六个小时，但是，场面延续的实际时间（自然时间）却不过是十几分钟。在不打断动作的情况下，用十几分钟的场面表现出几个小时的时间流逝，这正是戏曲艺术的长处。在这里，时间观念是建立在虚拟动作的基础上，我们可以将这种时间观念称之为“虚拟时间”。无疑，像这样处理舞台时间，话剧艺术是很难做到的。

话剧动作的写实性，要求舞台时间的写实性。而写实性的时间处理方式，则使话剧在一个场面、一场（或一幕）戏中，时

间的容量是有限的。也正因为如此，它既不能像电影中那样，可以在场面进行当中任意中断动作，也不能像戏曲中那样用虚拟的方式处理时间。从这个角度来说，话剧作家在裁剪生活素材时，必须考虑到话剧延续时间的特性，坚持时间高度集中的原则。无疑，对时间集中的要求，话剧比电影或戏曲都要严格得多。

幕（场）间的时间流逝

强调时间高度集中的原则，强调动作的延续时间与自然时间的一致性，并不意味着必须使全剧动作发展的时间跨度永远与它的演出时间相一致。法国启蒙运动的领袖伏尔泰曾经说过："观众坐在剧院里的时间不超过三个小时，所以事件的延续也不该超过三小时……"[①] 伏尔泰是崇尚古典主义理论的，他对戏剧时间的主张，甚至比古典主义关于"时间一致"的法规还要苛刻。他的主张，对独幕剧来说，一般是适用的。我们也可以看到极少数多幕剧是符合这个主张的，如意大利皮兰德娄的剧本《六个寻找作者的剧中人》、英国普里斯特利的三幕话剧《罪恶之家》（又译为《探长来访》），等。在后一个剧本中，第一幕结束时是闭幕；在第二幕开始时："幕启，场景和情况如第一幕结束时一样。"在第三幕开始时，场面和第二幕结束时一样。[②] 这种处理方式，很像电影中的画面"定格"。当然，两者也有所区别。电影中画面"定格"的瞬间，时间似乎已经停滞不动了；艺术家们用这种方式处理动作画面，可以加深观众对动作的印象，甚至能造成一种永恒性的感觉。而在《罪恶之家》中运用这类"定

---

① 见《〈俄狄浦斯〉序》，引自《戏剧理论译文集》第9集，中国戏剧出版社1963年版，第267页。

② 《罪恶之家》的译本可见《世界文学》，1979年第6期。

格”手法，则完全是出于非艺术的目的：让观众和演员得到瞬间的休息。在《六个寻找作者的剧中人》中，并没有明确说明是几幕戏，但却也有两次“幕间歇”。第一次是剧院经理（剧中人物）要听“父亲”介绍剧情大意，故向演员们（剧中人物）宣布休息一会，在一段对话之后，“演员们议论着离开舞台，有的从后台的小门出去，有的回到化妆室。幕布不落。停顿二十分钟。”第二次“幕间歇”是用落幕的方式处理的，但却是一次误会：六位剧中人物表演了一段自身的经历，经理对此十分赞赏，并对舞台处理提出建议：“就在这时落幕！落幕！”于是，布景员真的把幕布落下来了。经理对此十分恼火，但却构成了一次“幕间歇”。[①] 这两次“幕间歇”所包容的时间流逝量是很有限的，因为，剧作家如果不考虑让演员和观众得到片刻休息的话，完全可以不要这两次“间歇”，将动作延续下去。这两个剧本都可以看作是大型“独幕剧”，它们的动作的持续发展时间（如果要让它们持续发展的话），同演出的自然时间，是一致的。然而，就绝大部分多幕剧来说，却不可能按照伏尔泰的主张去处理时间。

仅就在时间限度方面最严格的古典主义戏剧来说，一出戏演出的自然时间与动作发展的时间跨度也是不一致的。布瓦洛把“时间一致”规定为二十四小时，高乃依则主张延长到三十小时。其实，高乃依对时间规定的修正，并不像他“地点一致”的修正那样有质的区别。因为，一出戏演出的时间只有三个多小时，要表现动作发展的二十四小时或三十小时的时间跨度，其中都包含着对动作发展时间的压缩。从这个角度来说，它们之间只有量的区别。话剧艺术虽然不可能像戏曲那样借助虚拟动作去压缩时间，也不可能像电影艺术那样借助镜头切换任意中断动作，对时间进行节省与压缩。然而，它却有压缩时间的特殊方式：靠

① 《六个寻找作者的剧中人》的译本，可见《外国戏剧》，1982年第4期。

分幕分场的方式去中断动作，在幕间或场间对时间跨度进行大幅度的压缩。

在话剧艺术中，动作进展的时间与自然时间的一致性，一般只限定于动作本身的持续发展进程之中。所谓“时间的高度集中”，主要也限定在这个范围之内。然而，剧作家却可以根据剧本题材内容的特殊要求，把一出戏的时间跨度扩展到几天、几个月、几年、甚至几十年。曹禺的《雷雨》，剧情的时间跨度是从早晨到当天的午夜；他的《日出》的时间跨度是一个星期；他的另一个剧本《北京人》则超过了一个月。老舍《龙须沟》剧情的时间跨度是一年多；而他的《茶馆》的时间跨度竟有几十年之久……在这些剧作中，只就每一场或每一幕来说，动作是持续发展的，尽管动作持续发展的时间有长有短，但基本上都是与自然时间相一致的。每一场（或幕）的结束，意味着动作的中断，在下一场（或幕）开始时，动作重新持续发展下去，在动作持续发展过程中，动作的延续时间与自然时间仍然是基本一致的。可是，就在动作被中断之后，在其重新开始之前，也就是在场间或幕间，自然时间可能只有一两分钟，但动作的时间跨度却可能是几个小时、几天、几个月甚至几十年。因此，我们可以说，话剧作家对时间的压缩，主要是在幕间与场间完成的。也就是说，话剧艺术只有借助于中断动作，才有可能对动作的时间跨度进行压缩。

一般地说，这种靠中断动作对时间进行压缩的方式，也适用于电影艺术。而且，在电影中，对动作时间的压缩与省略，当然要比话剧方便得多。例如，一个青年经过鼓楼去中山公园与女朋友会面，如果他是步行的话，动作持续发展的延续时间至少要半个小时；假如用跟镜头拍摄他行路的过程，那就需要跟随他的动作，把他经历的空间和延续时间一起表现出来，这就需要拍摄成一个长达半小时之久的长镜头。可是，这种表现方式未免太烦琐

了，它并不符合艺术的需要。导演有另外的方式表现这个动作的过程。他先拍摄这个青年在鼓楼附近匆忙赶路，这个镜头只需要几秒钟；下一个镜头则是：一个姑娘在中山公园西门外等候着，她看了看表，这时，那个男青年走进画面，然后，他和她一起走进公园，这个镜头也只有几秒钟。把这两个镜头组接到一起，观众就可以懂得他行路的过程。在这里，每个单个镜头之内并没有时间的省略，对时间的省略与压缩也是在镜头与镜头之间。实际上，这个蒙太奇段落，仍然是靠中断动作的方式实现的。在这种情况下，戏剧与电影的区别只是在于：前者是靠分幕分场的方式实现对时间的压缩，而后者则是借助镜头的分切与组合。如果我们换一个例证，就可以更明确地了解两者之间区别的意义。在舞台上是一个房间，一个青年推门而入，他神情沮丧，慢慢走向桌旁，拿起桌上的一张照片，默默地看着，眼里流出眼泪。话剧对这个动作的延续时间则不能压缩，演员只能是把从走进卧室、关上门、一步一步走向桌旁、拿起照片到默默地看照片的整个动作过程持续地表现出来。可是，电影导演却可以只用两个短镜头表现这个过程：其一，他推开门走进房间；其二，他已坐在桌旁默默地看着照片。这样，动作的过程就可以被大大压缩了。由此可以看出，电影艺术可以把压缩时间的范围扩展到每一个场面内部，而戏剧艺术在场面内部却不能对时间进行压缩，话剧作家和导演的用武之地只限于幕间和场间。也就是说，戏剧与电影相比，它在处理时间方面的自由程度，要小得多。

然而，即使是这样，话剧在幕间与场间的时间容量也几乎是无限的。

应该指出，虽然幕间与场间的时间容量，可能给剧作家和导演在处理某种题材时获得一些自由；但是，这种对时间进行压缩的方式，也给他们带来一个问题：他们可以任意扩展幕间与场间的时间容量，但决不能把这段被省略的时间跨度，看作是人物生

活道路上的一段空白。伏尔泰说得好："如果作者把剧情延续到两周以后，那他就必须使大家明白，这两周之内发生了些什么事情"。[①] 这段话的意思是：一幕（场）戏结束了，大幕闭上了，在下一幕（戏）开始之前，时间已经过去了几天，几个月甚至几十年，对剧中人物说来，在这段时间之内既不是去蒙头睡觉，也不可能是白白度过的，他们必定会遇到一些人、一些事。既然如此，剧作家就必须把这段时间内人物的经历、各种人和事对他们的影响，在下一幕（场）中表现出来。也可以说，人物在幕（场）间的生活经历应该作为剧作家、导演、演员艺术构思和艺术处理的一个重要部分，如果忽略了这个部分，必定会使剧作和演出受到损伤。与处理空间的原则一样，对时间的处理也有虚实之别，应该是虚实结合。在戏剧中与在生活中一样，所谓"时间"，决不仅仅意味着钟表上时针的转动，它包含着实实在在的生活内容。就戏剧中的时间来说，一场（或幕）戏进行当中的时间的流逝，当然不能是空白，它把动作的持续发展直接展现在观众面前，这可以说是"实"的。在场（幕）间的时间处理，是"虚写"，但"虚写"也不能是"空白"，它与"实写"的区别仅仅在于：这部分生活内容并没有直接呈现在观众面前，它在幕间的瞬间偷偷地流逝过去了。可是，当人物在下一场（幕）重新出现的时候，就应该把幕间的生活经历、变化，向观众表现出来。这同样是话剧艺术"虚实结合"的一个重要方面。

3. 时空特性与戏剧结构

苏联戏剧家霍洛道夫在研究戏剧结构的专著中，引述了著名

① 见《戏剧理论译文集》第9集，中国戏剧出版社1963年版，第276页。

剧作家易卜生的一段话："戏剧艺术在时间和空间方面将同样地有所表现，因此它比音乐、绘画和雕刻就更接近于现实……"霍洛道夫接着指出："从这个观点出发，可以给戏剧结构下这样一个定义，即：在时间和空间方面对戏剧行动的组织。"① 正因为如此，我们所说的戏剧空间的特性与舞台时间的特性，必定直接关系到戏剧结构的原则。那么戏剧艺术的时空特性究竟对戏剧结构提出了哪些要求？戏剧结构应该遵循哪些原则呢？

首先，戏剧的固定空间与延续时间的特性，要求戏剧结构应该遵循时空高度集中的原则。这个原则的含义是：在能够充分表现题材内容的前提下，力求场面和场景的高度集中。戏剧固定空间的特性，使其不容易自由转换场景，舞台延续时间的特性，又使其不应该轻易打断动作的持续发展。正因为如此，从戏剧艺术的特性来说，它要求剧作家、导演本着时空高度集中的原则去展开动作；也就是说，当人物进入具体场景之后，要使人物的动作能够比较充分地持续发展下去，给其以充分自我表现的机会。在每一场戏中，在一个个相互连接、因果相承的场面中，当情境的各种因素展现出来的时候，人物进入了情境，就应该将其在这种情境中复杂的心理内容通过直观动作充分揭示出来，把戏写足。一部剧作要能塑造出生动、丰满的人物形象，总是应该有几场深刻细腻的好戏，要写出这样的好戏，当然需要一定的篇幅。这个原则，不仅适用于三幕戏、四幕戏，也适用于多场景的结构方式。强调这一原则，对于后者尤为重要。在一出戏中，除了必要的过场戏以外，必须有几个深入开掘的重点场面。有人说，中国戏曲艺术就有很多"过场"，这当然是事实。但我却认为，戏曲艺术中的"过场"多半是交代事件的过程，安排这类交代性的过场，其目的正在于留下篇幅深入开掘重点场面，免得在重点场

① 引自《戏剧结构》，第24页。

面中用一定篇幅交代事件，能够集中笔力揭示人物的内心。对话剧说来，更应如此。

其次，戏剧固定空间和延续时间的特性，还要求戏剧结构应该遵循大实大虚、虚实结合的原则。任何艺术都应该讲究虚实结合。但话剧在结构方面的虚实结合，却有着特殊的含义。我们在前面分别讨论空间与时间的问题时已经指出：处理空间的虚实结合，指的是明场戏与暗场戏的辩证统一，处理时间的虚实结合，则是指一场（幕）戏中写实性的时间延续与场（幕）间包含的时间流逝的结合。戏剧结构方面的虚实结合，正是包括了这两方面的内容。重视这条原则是十分重要的。如果说，话剧艺术关于时间与空间高度集中的原则，对艺术家反映丰富广阔的现实生活是一种限制；那么，用虚实结合的原则处理时间与空间，就可以弥补这种限制，在很大程度上扩大时间和空间的容量，从而也可以扩大生活的容量。在曹禺的《日出》中，我们所直接看到的是几个出场人物在那间豪华的旅馆中的活动，这是实的；但是，剧作家在着力展开这些明场戏的时候，并没有忽略在这个空间之外的人物和事件：金八在幕后操纵着债券的行情，布下罗网准备吞食大丰银行和那个孤苦无告的小东西；李石清暗地里采取行动，为爬上较高的职位而苦费心机；黄省三一家人的悲惨遭遇，他本人自杀不成的经历；小东西与金八的关系；方达生四处奔走寻找小东西；建筑工地上的生机勃勃的景象……这一切虚写的内容，与直接呈现在舞台上的生活相互联系，交相辉映，相当广阔地展现了那个“损不足以奉有余”的世界的面貌。假如去掉这些虚写的内容，不仅生活容量会大大减缩，而且，也会使明场发生的事件受到影响。在老舍的《茶馆》中，三幕戏各自展现了不同时代的一个生活断面。在第一幕与第二幕之间，第二幕与第三幕之间，都包容着很长的时间流逝，在幕间的时间流逝之中，剧中人物由青年变成中年，由中年变成了老年，有的死去了，由

其后代取而代之……认真分析这些幕间戏就会发现，它们所包含的生活容量是很大的。没有这些“虚写”的内容，这出戏就很难如此深刻地展示出时代的变迁，也很难获得结构的完整性与统一性。强调戏剧结构虚实结合的原则，正是要求剧作家、导演和演员重视对一场（幕）戏进行当中的明场戏的深入开掘，同时，也要重视与明场戏同时发生的暗场戏、在幕（场）间包含的时间流逝及其生活内容，把它们纳入到结构的总体之中。

在前面，我们已经简括介绍了现代和当代戏剧中扩大舞台空间容量的种种方式，而且，在这方面的探索至今也仍然没有终结。但是，即使在这种情况下，艺术家也不可能、而且也不应该把动作发展的时间与空间，通通搬上舞台。在处理时空方面“虚实结合”的原则，在这类剧作和演出中，仍然是需要遵循的。

其三，戏剧的时态与结构。

在谈到动作与叙事的区别时已经指出：在舞台上展开的直观动作，就其本性来说，都是永恒的现在时态；对观众说来，它们都是在眼前正在发生着的。而且，我们已经指出，如果剧中有一些“往事”的成分，尽管有不同的处理方式，但都必须使往事与现实动作联系在一起，或者把由人物交代往事变成现实的动作，或者把往事直接变为直观的画面——现在时态的动作。对此，不须重述。在这里，我只想进一步说明，对戏剧动作时态的处理，也直接关系到戏剧结构。

在传统的戏剧结构中，一般有两种不同的结构形式：开放式和锁闭式。前者一般是指从故事的开头写起，把动作由始至终都放在直观场面之中；后者则是从故事的中间开场，把在此之前的动作过程都作为回溯的成分，逐步交代出来。这两种不同的结构形式，也可以看作是由“故事”到“情节”的两种不同的构成方式。详细讨论这两种方式，是编剧理论的任务，这里不准备展

开论述。这里只想指出两点：第一，这两种传统的结构形式，其界限只能是相对的。因为，就连最典型的开放式结构，也不可避免地会有一些回溯的成分：发生在幕前和幕间的动作和事件。第二，我所以将这两种结构形式说成是“传统的”，原因正在于：在现代和当代戏剧中，诸如时态交错、现实与往事融合等等结构方式，已经打破了两种传统的形式。尽管这类新的结构方式，也有多种多样的表现，但其共同的基本的特性就是：往事的再现（化为直观场面）不仅就其本身来说已变成现在时态；而且它们已经融合在人物现实动作的发展进程之中了。例如：在《推销员之死》中，所有对往事的再现都已融合在人物现实心理动作的进程之中了。再如，像《一磅肉》这样的剧作和演出中，接连出现的关于主人公过去生活的场面，都是作为主人公辩护律师的辩护词的内容；如果我们把法庭审判、辩护律师的辩护，看作是贯串全剧的现实动作线，那些接连出现的往事的场面，也已经融化在现实动作的发展进程之中了。仅就后者说来，如果把故事看作是从主人公生病、借债开始，那么，剧作的结构形式应属于锁闭式；可是，如果从法庭审判作为故事的开端，那么，它则属于开放式。《推销员之死》基本上也属于这种情况。

所谓结构，既然是以在舞台时空中组织动作为基本任务，那么，在组织动作方面处理时间与空间，也并没有一成不变的形式。这里用得上狄德罗说过的一个原则：“只要行动（又译为“动作”——引者）保持统一，任何复杂化的手法我都不加反对。”对动作的时间与空间的处理，自然也应该坚持这个原则。

在任何一种结构方式中，都在不同程度上包含着现实与往事的结合与融合；在任何一种结构形式中，只要把往事化为直观场面，它就变成了现在时态。艺术家的任务只在于通过某种有效的时空处理方式，求得动作（行动）的统一。

十一、戏剧艺术的假定性

一提到“假定性”，人们会首先想到中国戏曲艺术，因为它的假定性程度是最大的。然而，我们决不能说话剧艺术就不要假定性。从美学的角度来说，假定性乃是一切艺术固有的本性，戏剧艺术当然也不例外。而且，某种艺术样式的特性，也包含着假定性的特有的表现方式。当我们深入考察戏剧艺术的特性时，也应该研究这样的课题：在戏剧艺术中，“假定性”有哪些特殊的表现?

戏剧艺术在其发展过程中，曾经出现不同的风格和流派，它们的假定性程度和表现方式都有所不同。但是，在各种风格和流派的剧作和演出中间，尽管假定性的程度和表现方式各有不同，它们中间又有共同的规律。我们将要讨论的重点，乃是这些共同的规律。

1. “真实性”、“逼真性”与“假定性”

“真实性”不等于“逼真性”

“真实性”是现实主义戏剧艺术的生命。许多优秀的现实主义剧作家、导演和演员，都有个人的创作特色，但是，他们又都有一个共同特点：能够真实地反映社会生活。我们的某些话剧

和演出所以不受观众欢迎，一个重要原因就是缺少应有的真实性。诸如概念化和虚假的人物、胡编滥造的情节、矫揉造作的表演，等等，这种种倾向妨碍了观众与舞台的交流，甚至使观众感到厌烦。面对创作中的这种倾向，强调“真实性”是十分必要的。

然而，在强调“真实性”的同时，应该划清一个界限：“真实性”与“逼真性”并不是一回事。

所谓“真实性”，乃是从艺术与生活的关系这一角度评价作品的标准。强调“真实性”，并不意味着要求艺术照搬生活，也并不意味着纯客观地记录生活。不同流派的艺术家，对“真实性”有不同的解释。比如，现实主义艺术家强调客观的真实性，而浪漫主义艺术家则更强调主观的“理想”，认为“理想化”的生活才是真实的。但是，即使对现实主义的艺术家来说，艺术既不是照相机，也不是录音机；强调客观的真实性，也不等于就是对现实生活的机械复制。“真实性”与“典型性”是密切联系着的。从这个角度来说，所谓“真实性”就包含着如下的含义：通过个别反映一般，通过现象反映本质，通过局部反映全局。当然，这个原则也适用于戏剧艺术。

在戏剧艺术中，“逼真性”一词有特殊的含义。如果我们强调“逼真性”，那就意味着：舞台上的一切都应该酷似实际生活。比如，要在舞台上为人物创造出活动的环境，无论是早晨的森林，还是夜晚的闹市，或是一间卧室、客厅，都应该与实际生活中的对应物相酷似，从而在观众中造成效果：“真像！”再如，要在剧本和演出中再现一个事件，那么，事件发生、发展的过程也应该像实际生活中那样……要在舞台上塑造一个人的形象，他的衣着服饰、一言一行、一举一动，也都应该完全与实际生活相酷似……类似的主张在我国话剧界是存在的。最明显的就是：“话剧比其他艺术更接近实际生活。”如果将话剧与戏曲相对比，这句话并非没有道理。因为，话剧艺术无论是动作还是动作的环

境，与戏曲进行对比，都更具有“写实性”。即使如此，也不能将“接近实际生活”这类说法绝对化。事实上，由于片面强调这种观点，在话剧演出中曾经出现过一些极端的表现。比如，在五十年代，话剧演出曾经出现过这样的情况：导演竟然让一个扮演农民的演员，在舞台上用粪铲把粪便铲进粪箕里去。这种强调“逼真性”的主张和实践，在西方话剧演出中也不乏其例。比如，在有些剧目中，甚至要让人物在台上当众小便……我们一般将戏剧演出中的这类现象，称之为“自然主义”的倾向。由此也可以看出，片面强调“逼真性”很容易使戏剧创作和演出走向自然主义的道路，对戏剧艺术的健康发展是不利的。

前面已经说过，假定性是一切艺术固有的本性。那么，人们会问：“难道“逼真性”就不是艺术的本性吗？

“逼真性”并非戏剧艺术的本性

有些强调话剧接近实际生活的同志，对这个结论可能会持否定态度。他们会认为：这种排斥“逼真性”会导致戏剧艺术远离实际生活。其实，并非如此。强调戏剧艺术应该反映现实生活是一回事，主张“逼真性”则是另一回事。在讨论这个问题之前，我想先引述某些剧作家和理论家的看法，或许，他们的看法，会给我们某些启示。

俄国剧作家普希金曾经说过：“人们仍旧以为逼真是戏剧艺术的主要条件和基础。如果有人向我们证明戏剧艺术的本质恰恰是排斥逼真的，那么又当如何呢？”他向那些强调“逼真性”的人们提出一个问题：“我们应该要求于剧作家的究竟是什么样的逼真呢？”① 这些话的含义是很清楚的。他虽然只是提出一些问

① 转引自《戏剧理论译文集》第9册，中国戏剧出版社1963年版，第293页。

题，否定了某些说法，似乎并没有作出明确的结论；但是，我们至少可以看出，他并不认为“戏剧艺术的本质”在于“逼真性”。这位诗人和剧作家在谈到当时的戏剧艺术时，一直是强调改革的，他认为：“我坚信我们戏剧的陈腐形式要求着改革”。[①]我想，他对片面强调“逼真性”的人们发难，目的也在于对戏剧的陈腐形式进行改革。

美国当代电影理论家尼可尔曾经提出一个尖锐的问题：“戏剧观众将来会不会对那些曾以逼真相标榜，实则牢牢被束缚在舞台守则之内的演出感到厌倦呢？不舍此道，戏剧看来真是注定要死亡的。”他认为：“试图复制现实”，“在电影里实现起来要更容易得多”，因此，在追求“逼真”方面，戏剧很难和电影抗衡。[②]我们并不认为戏剧“是注定要死亡的”，在我们国家，戏剧艺术有着广阔的发展前景。同时，我也并不认为，电影艺术就更倾向于“逼真性”。一个最浅显的例证是：在实际生活中人所生活的环境都是三维的，而摄影机拍摄下的环境的影像却只有二维空间；在实际生活中，人所生活的环境是广阔无垠的，可是，在电影中所能够看到的只能是画格内的那一个局部，实际上，即使在宽银幕电影的远景镜头内，也只能是把一个局部的环境同与它紧密相连的广阔背景割裂开来。仅从这个例证就可以看出，即使把最“逼真”的镜头画面与实际生活相对比，其“逼真性”也只能是相对的。人们在把戏剧与电影相对比时，常常会得出一个结论：前者比后者更排斥逼真性而具有更大程度上的假定性。这个结论也未必正确。比如，在舞台上，剧中人物是由活的演员扮演，将其直接呈现在观众面前；在电影中，人物也是由演员扮演的（指的是故事片），但呈现在观众面前的却只不过是它的影

---

① 见《西方文论选》下卷，上海人民文学出版社1964年版，第369页。

② 引自《电影艺术译丛》，1963年第5辑，第75页。

像。活人和它的影像相比，当然要“逼真”得多。有人说，“蒙太奇”是电影艺术的基础，即使我们承认这个论断是正确的（因为有人是不同意的），那么，“蒙太奇”的本性恰恰不是“逼真性”，而是“假定性”。尽管我们不同意尼可尔的这些看法，但是，他对戏剧艺术发出的警告却值得我们重视。戏剧艺术如果真的是片面追求“逼真”，并把它作为不可改变的本性，那么，它即使不会“死亡”，其再现现实生活的潜能，也很难充分发挥出来。

要使话剧艺术能够从各种角度反映丰富多彩、广阔无垠的现实生活，要使话剧艺术能够深入开掘当代人的丰富、复杂的内心世界，剧作家、导演和舞台美术家都应该重视这种艺术样式固有的本性，充分发挥假定的魅力。

“假定性”的内涵

在话剧艺术中，“假定性”这个术语也是从外文翻译过来的。在俄文中，Условность 是一个抽象名词，译成汉语可有多种含义，如“约定俗成”、“有条件性”、“程式化”、“假定性”等等。从戏剧艺术再现现实生活的方式这个角度来说，这个词既可以译作“假定性”，也可以译作“约定俗成”，它们的含义是一致的。

法国戏剧理论家弗·萨赛正是从这个角度为“戏剧”寻找定义的：“一个比较准确的定义似乎是这样的：戏剧艺术是普遍或局部的、永恒或暂时的约定俗成的东西的整体，人靠这些东西的帮助，在舞台上表现人类生活，给观众一种关于真实的幻觉。”[①] 就“约定俗成”一词的原意来说，我们把根据人们的共

---

① 引自《古典文艺理论译丛》第11册，人民文学出版社1966年版，第257页。

同习惯固定下来的而且又为人们所公认的事物和现象，都可以称之为“约定俗成”。人们已经习惯于将具有某种特征的动物分别称之为“狗”或“猫”，而且已经被公认了，这些“名称”都可以说是“约定俗成”。从这类概念形成的时候来说，把两种动物分别称之为“狗”或“猫”，原来就是“假定的”。把这个概念运用到戏剧艺术之中，也同样是如此。比如，在实际生活中，一间房屋都有四面墙，有屋顶和门窗，将这样的房屋照样搬上舞台，剧中人物在里面活动，观众是很难看到的。由于戏剧演出的需要，人们在舞台上把它再现出来时，只留下三面墙，而面向观众席的那面墙却被去掉了。在这类环境设计开始形成时，艺术家们是把房屋“假想”成这个样子；经过一定时间的实践，这样的环境设计已经被观众所公认了。因之，也可以看作是“约定俗成”的东西。在中国戏曲艺术中，这类“假定”的——“约定俗成”的东西，就更为普遍，也显得更为突出。比如，如果要表现一位将军率兵出征，他拥有千军万马和几百名战将，在舞台上是很难表现的。戏曲艺术家采用“假定性”的方式，只有几员战将和少数“龙套”跟随着他，这就可以象征地说明他率领的队伍；这种方式已经被广大观众所公认，因而，也可以说是“约定俗成”。戏剧艺术正是借助这类“约定俗成”的东西，与广大观众进行交流，并使舞台具有丰富的表现力。

有人把“假定性”的实质说成是“假的”，并以此表示对它的否定。其实，“假定性”的含义中尽管包含着“假的”，或曰“半真半假的”等等，但未必就说明这个概念本身就毫无价值。比如，要在舞台上表现人物在大森林里活动，导演既不可能将实际生活中真的森林搬上舞台，也不可能让观众到大森林里去观看演员的表演。舞台上再现森林景象的布景，即使是最写实的，也都是“假的”。如果在舞台上要出现狂风暴雨、机枪扫射、炸药包爆炸之类的场面，任何人都不可能搞成真的。即使像两个人手

持大刀、长剑决斗的场面，一般也不会让演员拿着真的刀剑进行拚杀；如果这类武器是“真的”，反而往往会破坏观众的欣赏。说得明确些，舞台上的一切都是“假的”，作家、导演、演员、舞台美术家们的功力只在于“假”中求真。也就是说，他们所能够做到的，只是凭着创造性的工作，唤起观众的想象，使他们把“假的”当成真的。有人把那些追求“逼真性”的主张和实践，称为“幻觉主义”。这个概念本身就说明，他们也只不过是借助“假的”东西造成“真的”东西的幻觉。说到底，这就是人们对戏剧艺术的基本要求。

“假定性”既然是戏剧艺术的固有本性；那么，这条规律不仅适用于某些流派（如象征主义、未来主义、超现实主义、荒诞派等等），而且也适用于所有流派和风格的戏剧。它当然也适用于现实主义戏剧。在某个时期，有人曾经把假定性看作是现实主义戏剧的对立物，认为现实主义是排斥假定性的。苏联的导演梅耶荷德针对这种观点曾经说过：“把假定性剧院和现实主义剧院相对立是错误的。假定性的现实主义剧院——这就是我们的口号。”① 无疑，他的主张是正确的，而且，这种主张在今天仍然具有针对性。在我国戏剧界，有一种相当普遍而凝固的看法，只要看到某些剧本和演出在时空处理方面具有很大程度的假定性，或者在戏剧情境中包含着某些怪诞的成分，就会认为它们是非现实主义的。正是根据这样的成见，有人就把《一磅肉》（阿根廷剧作家库塞尼编剧）、《老妇还乡》（迪伦马特）等等剧目归入荒诞派的范围；有人甚至怀疑莎士比亚的某些剧作是现实主义的。我并不认为，把某些剧目看作是非现实主义的，就一定意味着贬低它的价值。我只想说明，把“假定性”排斥于现实主义戏剧之外，不仅在理论上是不科学的，也会束缚住艺术家们的手脚，

① 参见《外国戏剧》，1982年第1期，第55页。

使我们的现实主义戏剧丧失它应有的艺术表现力。

无论是现实主义戏剧，还是古典主义、浪漫主义、表现主义、象征主义、未来主义、超现实主义、存在主义、荒诞派等等流派的戏剧，它们的假定性程度可能有高有低，其表现方式也有所不同，但是，它们都不能排斥假定性。

在戏剧创作和演出中，假定性和真实性是并行不悖的。我们说“假定性”，指的是戏剧艺术再现现实生活的方式，是指“形象同反映的客体不相符”；我们说“真实性”，指的是在观众中造成的效果。因此，合乎逻辑的结论是：借助“假定性”的方式以求得“真实性”的效果，这就是戏剧艺术家们所应该刻意以求的。

在简括说明了“假定性”、“逼真性”、“真实性”等概念及其相互关系之后，我们就可以进一步讨论“假定性”涉及的范围及其具体的表现形式。“假定性”在戏剧艺术中涉及的范围相当广泛，诸如舞台空间与时间的假定性、戏剧情境的假定性、各种表现手法的假定性，等等。对此，我们将分别予以说明。

2. 舞台空间的假定性

演员扮演角色，剧中人物的动作，都是在一定的空间中进行的。说到底，演员（剧中人物）活动的空间，只是一个几十平方米的舞台。可是，这个范围狭窄的舞台，通过艺术家的创造性劳动，却能够造成变幻莫测的境界：它一会儿是富丽堂皇的宫殿，一会儿又变成了浪涛翻滚的大海；忽而，它成为中世纪苏格兰大将的府邸，忽而，又变成了最现代化的海滨浴场……在生活场景的变换中，正是“假定性”在发挥作用。

舞台空间的“假定性”，是戏剧艺术能够长期存在的条件之

一。戏剧艺术家正是借助它，使一个小小的舞台具有很大的生活容量。

在不同的剧种中，例如在话剧中或在戏曲中，舞台空间的“假定性”，有时很大，有时较小。但是，正如前面所说过的，这不过是程度上的不同和表现形式上的差异。

如前所述，中国戏曲艺术的空间特性在于：以虚拟动作为基础的虚拟空间。这种“虚拟”空间的假定性程度当然是很大的。比如，《梁山伯与祝英台》中“十八相送”一场戏，舞台上并没有不断变换的具体场景，只是男女主人公带着两个侍童在空旷的舞台上走了几个“圆场”，在这个过程中，通过人物的对白、唱词和虚拟动作，表现出空间的变化：他们一会儿在河岸观看鹅在水面嬉戏，一会儿是在过独木小桥，一会儿来到村庄，一会儿在村外井旁，一会儿又进入一座“观音堂”……在这里，既没有写实性的场景布置，甚至也没有具体场景的象征物。离开了演员的表演，上述具体空间都是不存在的。观众所以相信这些空间的存在和变换，是凭借自己的想象，这就是所谓“约定俗成”的东西。戏曲艺术家依靠这种“约定俗成”（“假定性”）的方式，使舞台就像是魔术师手中的匣子，变幻无穷，容量无限。这里所说的“空间”当然都是“假的”，但观众却承认它们的存在。

话剧艺术的动作基本上是“写实”的。写实性的动作对“空间”有很大程度的制约性。话剧艺术运用写实性的动作，不可能在一个“圆场”中暗示出走过了几里、几十里的路程，也不可能完全像戏曲中那样自由地变换空间。它要求有与之相适应的固定空间。前面已经对“固定空间”的特性作了说明，而且已经指出：所谓“固定空间”的表现形式也并非是一成不变的。在这里，需要进一步说明：“固定空间”的表现形式，也直接关系到空间“假定性”的程度。

在文艺复兴时期莎士比亚的戏剧中，每一场戏的动作也是在

一个固定空间中持续发展的；然而，由于舞台物质条件的限制，所谓“固定空间”并不是指一个写实性的场景，艺术家们只是在舞台固定建筑的基础上，用一幅象征性的画幅和简单的道具，暗示出固定空间的具体性。在这种情况下，空间的假定性程度是较大的。到后来，例如在十九世纪现实主义戏剧中，场景的设计愈来愈实，在再现空间方面强调“逼真性”，主张要造成真实空间的幻觉。当然，我们已经说过，即使是最“写实”的空间处理，也不可能将实际生活中的特定空间搬上舞台，也只能是在“假”中求“真”，这样的空间也是假定性的。但是，无疑，这种“写实性”的固定空间，其假定性的程度则要小些。随着舞台空间假定性程度的缩小，也使得舞台空间的容量变得狭小了。首先，由于空间的“写实性”，使得空间的变换受到很大限制。人们为了克服这种限制，一方面利用科学技术提供的条件，不断改进舞台设备，诸如使用“车台”、“转台”等等，为场景的变换提供物质条件。其次，剧作家在结构上，力求使一出戏可以容纳更多的场景，从三幕戏、四幕戏、五幕戏，到打破分幕的方式，采用“多场景”的结构方式，等等。再次，有些舞台美术家借鉴绘画艺术的原理，利用绘景和天幕投影等等方式，尽力扩展固定空间的容量。比如，如果要在舞台上出现一个森林的场景，舞台上的实景只有几棵树，只不过是森林里的某一角落；但是，却要通过软景和天幕投影等等方法，表现出具有很大深度和广度的森林的景象，使人感到它似乎有几十平方公里的广度。这些方式，对于扩大一出戏的空间容量，或者对于扩大一个场景的空间广度，当然都是有效的。但是，如果场景过实，空间的变幻毕竟还要受到很大限制；而在一个场景中扩大它的广度，那些被扩大的部分也只不过是虚幻的背景，演员活动的固定空间仍然只限于那个几十平方米的角落。

正因为如此，有一些舞台艺术家又试图突破“写实性”空

间的局限，主张以虚代实，创造了“写意”的布景风格和处理舞台空间的方式。

所谓“写意派”，它的准确含义尚有待澄清。它的提倡者主张：否定用写实的场景造成逼真的幻觉，而更重于舞台空间的假定性。例如，英国的戈登·克雷主张：“绝无必要去追求舞台幻觉”，提倡用象征手法去创造特殊的舞台空间。苏联的梅耶荷德甚至主张“在光秃秃的舞台上表演。”瑞士的阿庇亚认为，如果剧中人物在森林里活动，“不要去创造森林的幻觉，而应该去创造处于森林气氛中人的幻觉。”布莱希特同样反对“写实”的空间处理方式，他认为：“人们不应该想方设法在舞台上制造一种特定空间（夜晚的卧室，秋天的街头巷尾）的环境”。目前，我国有些舞台艺术家也正在研究、探索着“写意”的空间处理方式，而且在实践中已经有了令人瞩目的成果。仅就北京近两年来上演的剧目来说，如《路》、《老妇还乡》、《推销员之死》等等，都是比较成功的例证。

如果要对舞台艺术中不同流派的空间处理方式进行比较，绝对地说孰优孰劣，是相当困难的，也是不必要的。前面已经说过，话剧作为一种综合艺术，它的基本表现手段是动作。演员在舞台上扮演角色，通过直观动作，把各种人物的生活命运及各种生活矛盾展示给观众，从而揭示出某种人生道理，这就是戏剧艺术的基本任务。从这个意义上说，演员即使“在光秃秃的舞台上表演”，也并不违背戏剧艺术的本性。当然，任何一个人物的活动，都是在一定的空间中进行的。因此，舞台艺术家们就应该向观众展现出特定的空间。问题仅仅在于，用什么方式去展现，怎样去展现。“写实性”的场景设计，当然是一种有效的方式。它不仅可以为剧中人物的活动创造出直观的、具体的环境，而且，其本身也可以给观众以美的享受，增强演出的艺术感染力。

在过去，我国话剧艺术基本上是采用这种方式。但这决不是唯一的方式。即使让人物在空旷的舞台上表演，只要用可行的方法，让观众感受到动作的环境，也可以实现戏剧的目的。既然如此，我们就应该对“写意派”的种种主张和实践引起足够的重视。假如我们承认戏剧艺术反映生活的方式在于“假定性”，承认这是戏剧艺术固有的本性；那么，“写意派”的主张和实践不仅不违背这一本性，而且还具有很多长处。

其一，既然演员的表演是综合艺术的中心，那么，用“写意”的方式处理场景，可以更突出演员的表演，至少可以避免由于逼真、复杂的场景而分散观众对演员表演艺术的注意力。

其二，用“写意”方式处理舞台场景，不仅可以有利于舞台空间的变换，而且能够扩大舞台空间的容量。一个明显的例证是，凡是那些空间变换比较自由的剧本，如《老妇还乡》《推销员之死》等等，在演出时，都是采用“写意”的空间处理方式。从某种意义来说，空间处理的假定性程度，往往是同空间的容量成正比的。

其三，承认“写意派”的合理性，有助于使不同风格的舞台艺术竞相发展，呈现出“百花齐放”的局面。在笔者写这本书的时候，我国有些剧作家、导演和舞台美术家已经开始探索多种多样的“写意性”的空间处理方式；但总的说来，我国话剧舞台还是“写实派”居于统治地位。从多方面探索“写意性”的空间处理方式，必定会结出丰硕的果实，使话剧舞台艺术更加多样化。

在扩大空间假定性的范围和程度方面，有人主张向外国古代和当代戏剧借鉴，有人主张借鉴中国戏曲艺术的经验，有人则主张吸取电影艺术的某些方式。我觉得，这里并不存在一成不变的法规。但是，话剧学习戏曲艺术处理空间的方式，应该使其与话

剧动作的“写实性”相和谐，决不能将话剧变成戏曲。同时，尽管话剧可以借鉴电影艺术的某些表现方式，但却应该将其舞台化。

3. 话剧时间的假定性

当我们面对话剧时间的假定性问题时，情况就变得更为复杂、微妙了。

如果说，我们在研究舞台空间的处理方式时，对舞台上的每一个场景都可以从实际生活中找到它的对应物，因之可以相互对比；那么，舞台时间也有它的实际生活的对应物，这就是我们所经历的自然时间。在实际生活中，空间是一种客观存在，人们对周围环境空间的感觉是客观的；可是，时间却是一种无形的东西，人们对时间的感觉是主观的。自从人类发明了计时的工具以后，所谓“自然时间”也有了客观的尺度。正因为如此，我们也可以把舞台时间与自然时间相互对比，借以判断它的假定性程度。

如前所述，话剧在一个场面、一场（幕）戏的进行当中，动作延续的时间与实际生活中的自然时间基本上是一致的。仅仅从这个角度来说，话剧时间的假定性程度是很小的。

然而，问题决不是这样简单。当我们认真分析一出戏的演出过程时，就会发现，舞台假定性的法则也在指挥着时间老人，使它自己服务。

首先，我们已经谈到了幕（场）间的时间流逝，在这个领域，时间的假定性程度是最大的。例如，在《茶馆》里，第一幕的时间是在1898年秋天一天的上午。大幕打开，各种各样的人物陆续聚集到一个固定空间（茶馆）里来，在这里相互交往，

矛盾纠葛此起彼伏、交错发展。在大幕闭上之前，剧中人物活动延续的时间和自然时间是一致的。几十分钟之后，大幕闭上了。于是，时间老人在“假定性”的指挥下显示了魔术师的才华。在幕间，自然时间只有一两分钟，当大幕重新打开的时候，历史已经过了十几年，剧中人物已经度过了一段漫长的岁月，进入了另一个时代。幕间的短短瞬间，表现了十几年的时间跨度，在这中间，时间假定性的程度是显而易见的。顺便说一句，在不闭幕的情况下，“暗转”也具有同样的性质。

其次，在某些剧本和演出中，一场戏内部剧情进展的时间同自然时间也并不完全一致。这里只举一个明显的例证：苏联柯涅楚克的《普拉东·克列契特》第三幕第一场对主人公为人民委员作手术这一场面的处理。在该剧的第二幕，普拉东由于精神上受到严重打击，已是痛苦不堪，浑身发抖，不能自制；就在这时，市委书记来通知他，人民委员在车祸中头盖骨摔裂、腹部被撞伤，要求他马上赶去抢救。由于这场戏的结尾处将悬念置于主人公能不能完成抢救任务这个基点上，这就给下一场戏的处理造成一个难题：剧作家既不能将手术过程放在“幕间”处理，这样将使悬念落空；可是，像这类场面又难于放在明场处理，因为它很难写出戏来。在三幕二场，剧作家将作手术的场面放在“暗场”，是“虚写”的。人们都知道，一个外科医生要完成这样复杂的手术，至少需要两三个小时。那么，剧作家要表现出这次手术进行的全过程，既不借用“暗转”等等方式，又不能将明场戏（与暗场手术过程同时发生的）拖延到两三个小时之久，在处理上是相当困难的。在这里，剧作家用特殊的方式处理舞台时间，并获得了成功。在这场戏中，场景是医院的一个外间，有楼梯通往楼上，楼上面对观众有一敞开的门，手术室就在那里面。普拉东与市委书记出场之后，是这样一段戏：普拉东询问是否做好了手术准备，并宣布，在作手术时任何人不能进手术室。

然后，心情沉重地迈上楼梯，并关上了那扇门。这表明，他已进入手术室，开始施行手术。与此同时，明场戏继续进行下去。先是市委书记责问医院院长阿尔卡吉，是谁把普拉东搞成这种样子。这段戏的延续时间不过几分钟。之后，市委书记看见莉达，莉达告诉他：由于普拉东的手术，他来运父亲的遗体了。莉达的话，使观众对暗场进行的手术更加关注了。紧接着，舞台是“长时间的沉默”，之后，医院的老卫生员为了劝慰莉达，讲起了她在战争年代里抢救人民委员的故事。这个讲故事的片断虽然很长，但也只有十来分钟。故事刚刚讲完，楼上的门打开了，参加手术的护士走出来，焦虑地告诉大家：病人的心脏不好。紧接着，普拉东的助手走出手术室，她叙述的情况加剧了紧张情绪。当明场人物都把注意力集中在通向手术室的大门时，普拉东走了出来，向大家宣布：“人民委员的生命得救了。”这里，按照一般的原则，在明场戏与暗场戏同时进行的情况下，两者的时间流逝应该是一致的。但是，它们却很不一致。明场戏只进行了二十分钟左右，但观众却相信手术所需要的时间已经过去了。其中起作用的主要有两点：其一，那个“长时期的沉默”使观众对时间流逝发生了错觉，“沉默”的实际时间虽然只有一分钟左右（舞台上不可能将它拖得过长），而观众对时间流逝的感觉却要长得多。其二，那段讲故事的戏转移了观众的注意力，从而加强了观众对时间流逝的错觉。那段故事对观众是有吸引力的，观众在听卫生员讲故事的时候，暂时忘记了那个在暗场施行手术的场面；讲故事的时间只有十来分钟，可是，当观众将注意力重新集中在那个暗场的场面时，作者利用他们对延续时间的感觉，使其相信很长的时间已经过去了。无疑，观众所以对舞台时间发生错觉，竟然相信主人公在二十分钟左右的时间内完成了一次复杂的手术，仍然是“假定性”在发挥作用。这也说明，话剧艺术要在一个场面或一场戏中压缩或延长自然时间的流逝，要比戏曲艺

术困难得多。但是，这种可能性仍然是存在的。

其三，在当代戏剧中，可以在同一场面中将现在和往事两种时态交融在一起，例如在《推销员之死》中的某些场面；这种不同时态的交融，则具有很大程度的假定性。

其四，谈到舞台时间，就不能离开节奏。在一出戏的演出过程中，动作在时间中的持续发展，构成了特有的舞台节奏。谁都知道，戏剧演出的节奏不可能也不应该等同于实际生活的节奏。不管剧作家和导演的艺术风格是如何地朴实、自然，但“节奏”毕竟是人工的产物。如果一出戏的演出过程，在节奏上不进行精心的处理，使戏显得平庸、拖沓，人们也会把它看作是自然主义的倾向。无论是某些动作片断、某些场面内部的节奏处理，还是对场面连接的节奏处理，以及对全剧演出“节奏总谱”的处理，都直接关系到观众对舞台时间的感受，而且，也关系到戏剧演出局部和全局的艺术感染力。苏联的列维金娜说过：“在舞台时间的创造上，节奏起着完全特殊的和十分重要的作用。现实生活的节奏不可能机械地搬上舞台：戏剧的假定性就要求舞台时间的假定性。演出的节奏组织也帮助达到必要的感觉，使观众对现实生活的时间的概念互不混淆，而又和剧院提供的舞台时间融合起来。”① 正因为如此，我们也可以说，舞台节奏是构成话剧艺术时间假定性的一个重要因素。

4. 戏剧情境的假定性

如果我们把人物活动的时空环境也看作是“情境”的构成

① 见《谈舞台节奏》一文，引自《戏剧理论译文集》第8集，中国戏剧出版社1963年版，第232页。

因素，那么，在讨论时空假定性的问题时，已经涉及到了有关情境假定性的问题。不过，这里将继续讨论的则是情境的另一些因素：情况、关系等等。剧作家在把这些因素构成有力的情境时，同样不能不借助于假定性。

那么，对于戏剧情境的这些构成因素来说，假定性究竟在什么样的范围内发挥作用？

偶然与巧合

"无巧不成书"，这是我国长期流传的一句俗语。这句话同样适用于戏剧。而且，在戏剧艺术中合理地运用偶然与巧合的因素，显得更为重要。如果我们认真研究某些成功的剧作和演出，就会发现，在戏剧情境的构成中，偶然与巧合的表现和作用，是相当广泛的。

其一，在戏剧艺术中，"偶然"与"巧合"是与"戏剧性"密切相关的，由"偶然"、"巧合"构成的戏剧情境，是"戏剧性"的重要表现。正因为如此，在不同体裁、不同风格的剧作中，戏剧情境中都包含着一些偶然性的事件，包含着很多巧合的因素。

在喜剧中，戏剧情境中偶然与巧合的因素，表现得最为明显，也最为充分。例如，在果戈理的《钦差大臣》中，市长和官吏们刚刚得到彼得堡来的钦差要光临这个城市的消息，恰巧来了一个穷途潦倒的小职员，他衣着入时，举止"非凡"，一下子就被市长们误认为钦差大臣。这个由偶然、巧合因素构成的情境，是全剧喜剧性的源泉，剧中众多人物的面目正是在这个喜剧情境中得到充分展现。在哥尔多尼的《一仆二主》中，女主人公出场时，正赶上一对青年男女举行订婚仪式，她以哥哥的身份出场，而她哥哥又与那位姑娘早有婚约。情境中巧合、误会的因

素，使得后面展开的冲突具有强烈的喜剧效果。特鲁法儿金诺同时受雇于两个主人，而这两位又是一对正在相互寻找的情人，又同住于一家旅馆。这个喜剧性情境引出了一系列喜剧性的场面。如果要在戏剧情境中排除偶然、巧合的因素，实际上，就会断送喜剧艺术的生命。

别林斯基在讨论悲剧艺术时说过："偶然性，例如人物的意外的死亡，或者跟作品的基本概念没有直接关系的另外一种未能预料的情况，是不能在悲剧中占有一席位置的。"[①] 人们常常把这段话作为分析、评价悲剧作品的根据。因此，剧作家在悲剧中运用偶然性的因素，常常会受到责难。例如，在莎士比亚的悲剧《罗米欧与朱丽叶》中，剧作家在男女主人公走向悲剧结局的道路上，安排了一个偶然性的事：劳伦斯派人去给罗米欧送信，想把朱丽叶服药假死的真情告诉他，但是，由于闹瘟疫，送信人被阻于曼多亚的城门外。罗米欧没有接到劳伦斯的信件，误以为朱丽叶真的死去了。有人认为，把悲剧的原因归之于一个偶然性的事件，这是"悲剧结构中的一个十分重大的缺点"，甚至认为是莎士比亚的"败笔"。当然，我并不认为这部悲剧是莎士比亚最成功的作品，比较起来，它远不像《哈姆雷特》《马克白斯》《李尔王》《奥塞罗》那么丰富、深刻。我也并不认为，这部悲剧在艺术上是十全十美的。我想说明的是，别林斯基究竟是在什么范围内否定在悲剧中运用偶然性事件的。其实，上面引述的别林斯基的那段话，只是提醒我们在悲剧中运用偶然性事件应该注意的基本原则，他并没有把偶然性完全排斥在悲剧艺术之外。别林斯基在这段话之后，接着说：

> 不应该忽视这个事实：悲剧是比其他诗歌体裁更为

① 见《别林斯基选集》第3卷，上海译文出版社1980年版，第73页。

> 人工的作品。如果奥塞罗迟一分钟扼死苔丝德蒙娜，或者早些给敲门的爱米莉霞把门打开，一切就可以解释清楚，而苔丝德蒙娜也就得救了，然而悲剧也就完蛋了。苔丝德蒙娜之死是奥塞罗嫉妒的结果，而不是一件偶然的事情，因此，诗人有权利远离一切足以导致苔丝德蒙娜得救的最自然的偶然性。苔丝德蒙娜可以注意到那块导致她的毁灭的、她丈夫从她头上取下的手帕，正象她也可以不注意到它一样；可是，诗人却有充分的权利利用这个偶然性来适合自己的目的。[1]

我们同样可以根据这段话的精神去分析《罗米欧与朱丽叶》中的那个偶然性事件。假如莎士比亚把罗米欧与朱丽叶死亡的原因，完全归之于长老的信未能及时送到罗米欧手中，而阻力又只在于一场偶然发生的瘟疫，这出悲剧也就不会具有任何社会意义，那确实可以说是“败笔”。其实，在这个剧本中，男女主人公分属于两个相互仇杀的家族，他们钟情相爱，这才是悲剧的因。长老好心相助，不过是为他们的命运提供一个“偶然性”的转机。如果剧作家竟然让长老的计谋得以改变主人公的悲剧命运，那才是玩弄“偶然性”的把戏向观众开玩笑。试想，如果长老的信及时送到罗米欧手中，即使他赶到墓穴时，朱丽叶已经醒来了，他们的爱情就可以得到家族的承认，从而成为眷属吗！？在我们看来，莎士比亚不过是用一个偶然性的事件（闹鼠疫），堵塞了一个偶然性的结局（大团圆），目的恰恰在于揭示悲剧的必然性。

萧伯纳在研究易卜生的经验时说过：

---

① 见《别林斯基选集》第3卷，上海译文出版社1980年版，第73页。

> 在易卜生开始写剧本的时候，剧作者的技术已经收缩为只是布局设境的技术。他们的理论是：布局越新奇，戏剧越好。易卜生的看法恰恰相反，他认为布局越家常平凡，戏剧越有趣味。莎士比亚把我们自己搬上舞台，可是没把我们的处境搬上舞台。例如，我们的叔叔轻易不谋杀我们的父亲，也不能跟我们母亲合法结婚；我们不会遇见女巫；我们的国王并不经常被人刺死而由刺客继承王位；我们立券借钱的时候也不会预约割肉还账。易卜生补做了莎士比亚没做的事。易卜生不但把我们搬上舞台，并且把在我们自己处境中的我们搬上舞台。剧中人物的遭遇就是我们的遭遇。一个结果是，在我们看来，易卜生的戏比莎士比亚的戏重要得多。①

这段话的意思是：当时的剧作家大多追求布局设境的“新奇”，而易卜生则主张“家常平凡”；莎士比亚剧作的戏剧情境多是我们在实际生活中很难遇到的，而易卜生剧作的情境则更接近实际生活，因此，易卜生比莎士比亚“重要得多”。这段话反映了把现实主义戏剧狭隘化的一种倾向。其中有两点，是我们不能同意的：第一，情境的“新奇”或“家常平凡”，并不能作为判断剧作是否“重要”的标准。第二，即使我们承认易卜生剧作的情境比莎士比亚的剧作更接近实际生活，但也不能说，前者就可以同我们在实际生活中的处境等同起来。事实上，即使在《玩偶之家》这样的剧作中，其情境也并不等同于实际生活，其中也包含着很多偶然巧合的因素。例如，海尔茂刚刚升任银行经理，柯洛克斯泰恰巧就是该银行中的一名职员，而这个人又恰巧是娜拉的债权人；海尔茂刚刚要解雇柯洛克斯泰，恰巧林丹太太来找

① 见《文学研究集刊》第3册，人民文学出版社1956年版，第286—287页。

海尔茂，请他为自己安排工作，而这位林丹太太又恰巧是柯洛克斯泰过去的情人……而这些事情又恰巧都发生在圣诞节前一天。在这里，我们同样可以借用那句人所共知的俗语："无巧不成戏"。

在戏剧艺术中，人们所以大量运用各种偶然、巧合的因素，原因在于：要把散漫、无组织的生活素材，经过集中、加工，改造成戏剧性的情境，使得潜伏的矛盾得以很快爆发为冲突，使得剧中人物通过丰富、有力的动作充分展现自己的性格，都不能不借助于这些因素。也就是说，这些因素被大量运用，乃是把生活素材戏剧化所必须的。无论是莎士比亚还是易卜生，都没有也不可能抛弃这类因素。

人们会说，偶然、巧合不过就是偶然、巧合，这里谈不到什么"假定性"。其实，在一出戏中所以可以容纳很多偶然、巧合的因素，而不致使观众感到"失真"，也正是戏剧艺术假定性地反映生活这条规律在起作用。说到底，戏剧情境中这种偶然、巧合的因素，恰恰是构成戏剧艺术假定性的内容之一。

其二，戏剧艺术借助于偶然、巧合的因素，使情境和情节显示出具体性、独特性和丰富性。

车尔尼雪夫斯基说过："偶然性乃是美不可缺少的属性。"他又说："偶然性乃是美的物象所不可缺少的规律，因为否则物象便不符合'观念在规定中体现'这条规律，照这一规律来说，观念在体现之时必受到外界影响，这些影响使它的表现每次都带有偶然的多样性。"[①] 他把"偶然性"和"多样性"联系在一起，是完全正确的。一个最简单的例证是：如果画家只是按照"狗"的特征去画狗，他画出来的东西可能完全符合狗的"本

① 引自车尔尼雪夫斯基：《美学论文选》，人民文学出版社 1957 年版，第 45 页。

质"，完全符合我们关于"狗"的观念，但却不一定成为一部具有审美价值的艺术作品。要把它变成一件艺术品，画家就须凭借自己的想象，再现出一条具有特殊形貌、毛色的狗的形象，它或立或卧，或者在奔跑，或者在静止地窥测某一猎物，以及它周围特殊的环境条件，等等。这一切，作为"体现观念"的规定条件，都具有偶然性。画家正是凭借这些偶然性的规定条件，使自己画中的狗成为具有具体性和独特性的形象。

对于戏剧情境的构成说来，更不能离开这种偶然性的因素。"人"是戏剧艺术的主人公。假如剧作家把展示人的命运作为剧本的内容，他当然应该通过个别人物的生活命运揭示出社会生活的某些本质内容，揭示出具有必然性的生活规律。我们说，一个人物的生活命运具有必然性，指的正是他（或她）的命运是受社会环境的制约，是特定性格在特定的社会环境中必有的归宿。比如，哈姆雷特的性格，使他在已经意识到的力所不及的历史重任面前，只能一步一步走向那个悲剧结局。奥塞罗的个性，使他虽然能够在沙场上屡战不殆，在埃古的阴谋诡计面前，却连防御的能力都没有，只能演出一场悲剧。两个主人公所面临的不可克服的矛盾以及他们的悲剧命运，都深刻地揭示了社会的本质，揭示了具有必然性的生活规律。可是，在这些人物命运的历程中，每一步都有一些偶然性的东西在起作用，这些偶然性的情况和关系，或者加速其走向那个归宿，或者延缓他走向命运的结局。正是因为如此，主人公的生活命运才呈现出具体性、独特性和多样性。

文艺作品必须反映社会的本质，问题在于如何反映。任何有审美价值的文艺作品，都不可能是直接写"本质"、写"规律"、写"必然性"；因为这只能是赤裸裸地表现"观念"，它只能导致概念化和雷同化。艺术家直接写的都是"现象"，而现象总是具有偶然性；艺术的任务恰恰在于把社会的本质、生活的规律寄

寓于偶然性的现象之中。这个美学原则，在任何样式的文艺作品中都是共同的。从戏剧情境的角度来说，也是如此。黑格尔把情境看作是“总的世界情况经过特殊化而具有定性”，并“成为一种机缘，使个别人物现出他们是怎样的人物”。[1] 他所谓的“总的世界情况（或曰“一般世界情况”），指的是人物生活的历史时代的背景，任何人物的生活都不能脱离这种历史背景。但是，对于一部剧作说来，它毕竟是比较抽象的，剧作家必须依据这种历史背景，使它“经过特殊化而具有定性”，也就是为剧中人物选择出对其命运具有直接影响的特殊的情况、环境和关系。正是因为这样，我们如果和情况与历史背景相比较，后者是一般，是本质；而前者则是个别，是现象。戏剧作品正是凭借特殊的、具有定性的情境，使一般的历史背景获得“偶然的多样性”。这里所涉及到的正是个别与一般的辩证关系，也就是情境与典型环境的辩证关系。

怪异与变形

“偶然”与“巧合”作为戏剧情境的构成因素，虽然也具有“假定性”，但是，实际生活中毕竟也包含着这类因素。在某些成功的剧作中，戏剧情境中往往还包含着生活中根本不可能发生的事情。例如，在《哈姆莱特》的第一幕中，老丹麦王的鬼魂现身揭发了一件谋杀案的真相。在《马克白斯》的第一幕中，三个出没无常的女巫向主人公预示了未来。有人认为，在莎士比亚的时代，人们还残存着迷信观念，莎士比亚让鬼魂、女巫在剧本中出现，是为了适应这些观众的心理。有人甚至认为，莎士比亚本人也相信世上确有鬼魂、女巫之类超自然现象存在。本书不

① 见《美学》第1卷，人民文学出版社1958年版，第254、252页。

准备在这方面进行考证。有一点是很清楚的，在研究莎士比亚剧作的专家中间，有很多都是唯物论者，他们并不相信生活中会有这些怪异现象存在，但是，却很少有人因此而否定这些剧作。而且，尽管这些剧作中出现了超自然的力量，并没有妨碍剧作家与观众的交流；对于反对迷信观念的现代人来说，他们仍然可以对这些剧作产生强烈的共鸣。

在意大利剧作家皮兰德娄和瑞士剧作家迪伦马特的剧本中，构成戏剧情境的因素也常常包含着某些怪诞和变形的东西。在某剧院正在排演一部新戏时，忽然闯来了一家人，他们要求将自己的生活经历搬上舞台，并纷纷登台扮演自己。这是《六个寻找作者的剧中人》的情境构成因素。前面已经提到迪伦马特的《老妇还乡》，在这出戏里，居伦城贫困至极，工厂都垮了，公司破产了，全城居民都靠“贫民救济汤生活着”；忽然来了一个“税务官”，想“把整个城市都扣押下来”，他却发现，连那座博物馆也被卖到美国去了，市政府的保险柜里一个子儿也没有，唯一的财产就是一架破打字机。无疑，这座城市的贫困是被高度夸张了的，甚至可以说是怪异的。就在这座小城里，忽然来了一位贵妇人，她拥有的财产足以使她能够重新安排世界的秩序，就连她的躯体也是象牙组装成的。她到这座小城里来，只是为了用十亿捐款买得一个人的生命……我们当然可以说，这部剧作的情境是实际生活中根本不可能存在的。可是，假如有人要说它是荒诞派的剧作，却并不准确。因为剧作家本人已经宣称：这是一部现实主义剧作。是的，我们可以说它是怪诞的现实主义。

在上述这些剧作中，无论是某种超自然力量的出现，还是那些在生活中不可能存在的怪异现象，都只是构成戏剧情境的因素。而且，在这些剧作中，怪异、变形与真实，是并行不悖的。

戏剧并不等于生活。戏剧情境既然只是推动人物行动的外因，只是戏剧冲突爆发和发展的前提和条件；那么，为了在舞台

时空的限制内充分展开戏剧冲突，为了让人物在这种限制下充分展现自己的面目，在构成戏剧情境的时候，剧作家有权在假定性的范围内去想象、去虚构。现实主义原则，唯物论的反映论，为我们指出了文艺与现实的一般关系，指出了反映现实生活的指导原则。我们当然不能将这些原则与发挥作家的想象力对立起来。在莎士比亚的悲剧中，那些怪异现象只是构成戏剧情境的因素，以此为主人公充分表现自己的面目提供了有力的条件，当人物进入这种假定性的情境时，各自的行动都是本乎性格，而性格本身则是完全真实的。在怪异的情境中塑造真实的性格，这是构成莎士比亚某些剧作创作特色的一个因素。在迪伦马特的《老妇还乡》中，立意在于通过居伦城的遭遇和变迁来进行一次现代化的“社会改革实验”。他在提供了一个怪异的戏剧情境之后，向我们展现了这样的景象：居伦城的官民都抵御不住一笔巨款的诱惑，为了追求“物质文明”，终于抛弃了他们引为自豪的人道主义传统。剧作家把人物放在一个“变形”的、怪诞的假定性情境中，通过他们的行动揭示出社会的本质：资本的获得同道德的沦丧是一对双胞胎。在这个剧本中，情境中充满了怪诞因素，具有很大程度的假定性；但是，剧中人物的相互交往和各自的行动，也相当深刻地揭示了生活的真实。

当然，迪伦马特不同于莎士比亚，如果说莎士比亚剧中人物大都具有很强的现实性，迪伦马特所塑造的人物，却往往是怪诞与真实的融合。

5. 手法与人物

在话剧艺术中，各种各样的生活矛盾，各种人物的性格及其

内心世界，都是通过直观动作展现出来的；而动作本身的写实性，又是话剧艺术的重要特征之一。但是，这决不是说，在话剧艺术中，一切表现手段和表现手法都只能是实际生活的机械摹仿。如果我们认真研究很多剧本和演出中的表现手法，就会发现，在这个领域中同样包含着假定性的成分。

多种多样的假定性手法

在说明话剧艺术的表现手段时，我们曾经谈到“独白”和“旁白”。在戏剧理论界，有人对这两种表现手段持否定态度，基本理由是它们会破坏话剧艺术的逼真性和自然性。阿契尔认为：“现代剧作家的光荣任务是要让他的剧中人物揭示出自己灵魂深处的活动，而同时并不去说或者去做他们在真实世界中所不会说的话或者不会做的事。”在他看来，独白和旁白都是违反这种原则的。他指出，“独白”往往“给人以累赘、拖沓的感觉”，而“旁白比独白要坏十倍”；由于人物的旁白“是为了让观众听见，同时却不让舞台上其他人物听见”，因而就“违反了物理的可能性”[①]。美国戏剧理论家哈密尔敦也认为：“所谓旁白，即是人物在台上说话时，装为只有观众听见，而其他剧中人物没有听见。”这就破坏了“传真写实的规则”。[②] 我国戏剧理论家顾仲彝虽然并不绝对反对运用独白和旁白，但也认为：“在更接近现实生活的话剧里，用独白或旁白总感到不自然，不真实”。[③] 这些观点似乎是有道理的。旁白的运用，当然可以说是“违反了物理的可能性”，让剧中人物滔滔不绝地向观众诉说自己的内心隐

① 见《剧作法》，中国戏剧出版社 1964 年版，第 314—316 页。

② 见《戏剧论》，世界书局 1931 年版，第 105 页。

③ 见《编剧理论与技巧》，中国戏剧出版社 1981 年版，第 341、342 页。

秘，也确实可以说是“不自然”、“不真实”，甚至是不符合“写实”原则的。然而，舞台法则却可以把“物理的可能性”丢弃一旁，否则，戏剧艺术也就完蛋了。至于“传真写实的原则”，它本身也不应该排斥“非写实”的手法。在我们看来，“独白”和“旁白”乃是话剧艺术揭示人物内心隐秘的手段，在戏剧艺术的发展中，它们已经成为一种“约定俗成”的东西。它们尽管不是“写实”的，但却是戏剧艺术假定性所容许的。事实上，在现代和当代戏剧中，这两种表现手段不仅没有被丢弃，反而被很多剧作家广泛地运用，并且在不断增强它们的艺术表现力。例如，在奥尼尔表现主义剧作《奇异的插曲》中，试图最大限度地运用旁白，以求得充分揭示人物隐秘的意识活动。在另外一些剧作中，他则热衷于探索独白的潜能，最典型的例证就是《琼斯皇》。这出戏共分八场，从第二场到第七场，主要是用主人公的独白构成的。在这几场戏中，奥尼尔通过独白与幻象，深刻揭示琼斯恐惧、绝望的心理过程，构成了一个又一个富有表现力的戏剧场面。在阿瑟·密勒的两幕话剧《推销员之死》中，独白具有多种表现形式和不同的功能。有时，他通过主人公的独白将现实场面与回忆场面连接在一起，有时，他让主人公在精神恍惚的境况下与内心的幻象“对话”，这类“对话”实质上也是独白，它的作用是赋予人物潜在的意识活动以具体的外现方式。这样的“独白”，具有很大程度的假定性，但却是富于表现力的。

在现代和当代戏剧中，特别是在某些流派的剧作和演出中，已经在广泛地探索各种各样的主观表现手法，扩大戏剧艺术假定性的范围。例如，在传统的现实主义戏剧中，所谓“内心独白”只是演员创造角色时内心的语言，它是无声的；在有些剧作和演出中，却借鉴电影中“画外音”的表现手法，把无声的内心独白化为有声的语言。再如，在实际生活中，人的梦境与幻象，都是属于个人的主观心理活动，别人是不可能看见的。在传统的现

实主义戏剧中，要表现这类心理活动内容，或者由人物在事后回叙，或者用直观动作暗示。但是，在某些现代和当代剧作、演出中，却往往将这类主观心理活动化为直观的视觉形象和场面。一般地说，这类主观表现手法似乎也都违反了“传真写实的原则”，但它们却可以有效地增强戏剧艺术的表现力。从实质上说，这类表现手法都是假定性的。

这些不同流派在表现手段和表现手法上的假定性成分，主要出现在诸如象征主义、表现主义的剧作和演出之中。但是，各种流派在表现手法上的分野是相对的。在今天，现实主义剧作和演出也在借鉴和运用这些手段和手法。从现实主义戏剧的发展来看，这是合理的，也是必要的。

人物的假定性

尽管戏剧的主人公是“人”，但是，人们对戏剧中的人物形象却有不同的看法。有人认为，戏剧中的人物也都是假定性的。其实，这个结论虽然是有道理的，我们面对纷纭复杂的创作实践，对这个结论却需要作具体分析。

一般地说，戏剧艺术中的人物形象，即使是像历史剧、传记剧这类剧种中的人物形象，毕竟不是实际生活中某个人物的同等物，而且，它们又都是由演员扮演的；因此，我们当然可以说，它们都具有一定程度的假定性。然而，当我们面对不同流派、不同风格的戏剧时，就会发现，在它们之间，人物形象的假定性程度却有很大不同。

我们常常说，在古典主义戏剧中，主人公大都是缺少个性的类型人物，它们多半只是一种热情、一种品格的代表。在这类剧作中，人物形象的假定性程度是很大的。

在浪漫主义戏剧中，人物形象的塑造并没有完全摆脱古典主

义戏剧“类型化”的原则。例如在典型的浪漫派剧作《欧那尼》中，几个重要人物都是某一种品格的代表，剧作家把某种品格理想化，以此构成一个人物形象。这样的人物，其假定性的程度也是很大的。

再如，在现代和当代戏剧的某些流派中，人物形象的基本特征是“抽象化”，它们或者是一种“意念”的体现，或者只是某种抽象的符号。这样的人物形象，当然也具有很大程度的假定性。

但是，在现实主义戏剧中，仅就人物形象的塑造来说，它既不同于过去的古典主义或浪漫主义，也不同于现代和当代戏剧中的其他流派。它所注重的是人物形象的现实性和真实性。它要求剧作家按照人在实际生活中本来的样子去塑造人物形象，强调个性的生动性和丰富性。正像别林斯基对莎士比亚的戏剧所作的评价：“在讲到剧本中登场人物性格的时候，我们必须特别指出莎士比亚人物的现实性，连同生活现象一起表现在人物身上的那种生活精神的具体性。莎士比亚笔下的每一个人物都是生动的形象，里面没有一点抽象的东西，却好像没有经过任何修改和变更，整个从日常现实中撷取过来似的。”① 莎士比亚在塑造人物形象方面所树立的原则，不仅仅是他个人的创作特色，而且也开创和代表了现实主义戏剧的基本精神。既然戏剧的主人公是人，我们在区分不同的戏剧流派时，也应该把人物形象的塑造作为一个中心问题。事实上，现实主义戏剧艺术尽管题材内容不同，在艺术风格上也大有殊异；然而，真正的现实主义戏剧家大都是继承了莎士比亚的这种精神，这是与其他流派相区别的一个重要标志。当然，人物形象的现实性和具体性，也渗透着艺术的概括性

① 见《别林斯基选集》第1卷，人民文学出版社1958年版，第428页。

和典型性；所谓“好像没有经过任何修改和变更，整个从日常现实中撷取过来似的”，也并不意味着否定艺术创作中的集中、加工和改造的过程。因而，我们也不能完全否认这样的人物形象也具有一定程度的假定性。但是，与其他流派相比，现实主义戏剧中的人物，其假定性的程度毕竟是最小的。

发展现实主义的传统

俄国作家普希金说过：“在假定情境中热情的真实和感情的逼真——这便是我们的智慧所要求于剧作家的东西。”这个要求指明了现实主义戏剧创作的原则：其一，现实主义戏剧艺术家应该着眼于写人，着眼于塑造人物形象，在人物的真实性上狠下功夫；其二，为了使人物的感情及内心世界得以充分显现出来，剧作家在构思和处理戏剧情境时，则有想象与虚构的广阔天地，可以充分发挥假定性的魔力。

把这个原则扩展开来，我们还可以补充说：如果现实主义戏剧艺术家的中心课题是塑造真实的人物形象，那么，他们对于舞台时空的处理，对于表现手法的运用，也不应该拘泥于某些固有的传统，而是需要广泛吸取、借鉴其他流派的长处，以丰富现实主义戏剧艺术的表现力。

美国戏剧理论家贝克说得好：“一个剧本的永久价值在于它的性格刻划的艺术。”[①] 很多优秀的现实主义戏剧所以具有长久的艺术生命力，其奥妙正在于此。同时，我们也不应该忘记恩格斯的话：古代人的性格描绘在今天已经不再够用了。这句话是在

---

① 转引自《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，中国电影出版社 1978 年版，第 159 页。

1859 年说的。今天，我们已经处于 20 世纪 80 年代。戏剧艺术必须面对今天的现实生活。为了深刻反映我们这个瞬息万变的时代，为了深刻再现当代人无比丰富的内心世界，传统的现实主义的表现形式和表现手法，更是“不再够用了”。为此，我们更应该在这些方面打破成规，不断地为现实主义戏剧开拓更广阔的道路。

结　语

对于戏剧创作来说，“戏剧性”是不容忽视的重要课题。对此，已经从多方面作了说明。

本书的“前言”中已经说过：小说中的“小说味”——或者说是“文学性”，造型艺术中的“造型性”，音乐中的“音乐性”，电影中的“电影味”（或者说是“电影性”），等等，都是这些艺术样式各自基本特性的集中表现，它们已经成为不同的审美概念。同样，戏剧中的“戏剧性”，也是戏剧艺术基本特性的集中表现，它同样也是一个特殊的审美概念。

然而，尽管不同的艺术样式都具有特殊的本性，但其界限也不是绝对的；因此，上述一些审美概念也并非仅只为一种艺术样式所独有的。比如，我们在评价一部剧作时，也常常运用“文学性”这一概念；在评价一出戏的演出时，对某一场面的舞台调度也常常用“正面美”、“造型美”等等术语，这已经是在讨论“造型性”了；当我们在分析一出戏的“节奏”时，实际上已经涉及到“音乐性”的范畴。反过来，在文学（小说）中，也需要“戏剧性”的滋养。别林斯基曾经说过：“有的按照形式看来是叙事的作品，却具有戏剧的性质，反之亦然。当戏剧因素渗入到叙事作品里的时候，叙事的作品不但丝毫也不丧失其优点，并且还因此而大受裨益。”“戏剧因素理所当然地应该渗透

到叙事因素中去，并且会提高艺术作品的价值。”[1] 电影艺术在结构上不同于戏剧，它具有与戏剧艺术迥然不同的时间和空间的特性，因此，“舞台化”是电影艺术所应该排斥的。但是，“舞台化”同“戏剧性”并不是一回事。电影艺术在克服“舞台化”倾向的同时，却不应排斥“戏剧性”。在国外和国内电影界，都有人主张电影与戏剧“离婚”。如果“离婚”意味着离开“舞台化”而强调“电影化”，那当然是正确的。可是，如果主张“离婚”意味着排斥“戏剧性”，对于电影艺术是有害而无益的。正因为如此，对于小说作家和电影剧作家说来，也都需要搞清“戏剧性”的内涵，并在剧作实践中充分发挥它的作用。

所谓“戏剧性”。是一个内涵广泛的概念。简括地说，它包含着如下的含义：

其一，特有的表现手段是构成各种艺术样式基本特性的基础，戏剧艺术的表现手段是动作；动作，是戏剧艺术的基础，也是“戏剧性”的根基。戏剧动作的本性在于它本身的直观性与非直观的揭示性的统一，这也是“戏剧性”的基础条件。

其二，我们并不同意把“冲突”作为戏剧艺术的本质，所谓“没有冲突就没有戏剧”的说法也是不全面的；但是，我们也并不否认“冲突”是戏剧创作的一个重要问题。戏剧艺术要求将各种各样的生活矛盾典型化为各种性格冲突。所谓“性格冲突”，也是“戏剧性”的一个重要内涵。

其三，戏剧情境是戏剧艺术的一个中心问题，它是各种动作及其心理内涵的客观推动力，是“冲突”爆发和发展的前提和条件，是性格展现的客观条件，同时也是观众与剧中人物发生共鸣的媒介。有人说，戏剧艺术就是把人放在某种情境中进行实

① 见《别林斯基选集》第3卷，上海译文出版社，1980年版，第23页。

验，以测定他（或她）是什么样的人物。戏剧创作的中心问题，就是为个别人物提供特定的情境，使他（或她）能够充分展现自己的性格，让观众了解他们是什么样的人物，从中领会某种人生的真谛。因此，情境的构思和处理，乃是“戏剧性”的一个中心问题。与此同时，真正的戏剧性的“情境”，必须是能够产生“悬念”的，而“悬念”则关系到戏剧作品的吸引力和诱导力。正因为如此，“戏剧性”的中心问题就是戏剧情境及其包含着的悬念。

以上三点，正是涉及到“戏剧性”这个审美概念的基本内涵，也是本书前四章分别讨论的基本内容。由此，如果要为“戏剧性”下定义，可以归结为这样几句话：在假定性的情境中展开直观的动作，而这样的情境又能产生悬念、导致冲突；悬念吸引、诱导着观众，使他们通过因果相承的动作洞察到人物性格和人物关系的本质。下定义需要抽象和概括，而抽象和概括却很容易将具体、复杂的问题简单化。我所下的定义也难免失于偏颇。但是，它至少可以概括这个审美概念的主要内涵。

除此，还需要补充两点：

其一，一出戏的基本单位是戏剧场面，场面的选择和处理都直接关系到“戏剧性”，而一出戏是否具有“戏剧性”，首先也要在一个个场面中受到检验。

其二，在一出戏中，每个片断，场面当然应该具有戏剧性，但局部的“戏剧性”却应该服从总体的统一性。

本书对有关“戏剧性”的一些问题的讨论，基本上是针对现实主义戏剧。在个别章节中也涉及到其他流派的剧作，也是限定在与现实主义戏剧关系密切的范围，如表现主义的某些剧作。至于未来主义戏剧、超现实主义戏剧、荒诞派戏剧等等，都没有作为讨论的对象。要全面探讨现代和当代戏剧中的各种流派，需

要以研究大量的剧作为前提。对我们来说，并不具备这样的前提。而且，就我国戏剧艺术来说，主导方向还是发展现实主义戏剧，我们也应该借鉴、吸收其他流派的表现手段和表现方式，目的仍然在于发展现实主义戏剧，丰富它的表现手段和表现方式，使之能够更广阔、更深刻地反映丰富多彩的现实生活，深刻揭示当代人的内心世界。从这个意义上说，有些流派，特别是表现主义戏剧，则更值得我们重视。对于这些问题，这里就不详细说明了。

尽管某些流派的理论家和剧作家打起“反戏剧”的旗号，但是，对我们来说，要搞戏剧创作，就不应该把“戏剧性”抛置一旁，甚至把它也彻底反掉。

可是，人们会问：难道剧作者对“戏剧性”刻意以求，走的又是正路，就可以保证剧作的成功吗？在一个剧本中，是否有了“戏剧性”就算万事俱备了呢？戏剧性，是评价一部剧作的唯一标准吗？

事情当然不是这样简单。

有两种情况是人所共知的：

第一，有些著名的剧作家曾经写过不少成功的杰作。他们艺术技巧娴熟，创作经验丰富完全懂得戏剧艺术的真谛。可是，就是这样卓越的剧作家，忽然写出了失败的剧作。我们认真分析这些剧作，就会发现，它们所以失败，并不在于缺少足够的戏剧性，而是别有原因……

第二，我们也常常读到这样的剧作：剧作者的艺术技巧并不十分高明，从戏剧性的角度去分析剧本，可以发现很多工力不足的地方。可是，在读剧本和看演出时，却有强烈的真情实感在冲击我们，使我们沉湎其中，而忘掉对剧本在艺术技巧上的缺陷进行理性的分析……

这样人所尽知的情况告诉我们：尽管“戏剧性”是重要的，但却不是决定一部剧作成败的唯一尺度。甚至可以说，在戏剧创作中，还有比“戏剧性”本身更重要的东西。

那么，在经验丰富的剧作家创作的某些剧作中，尽管在艺术技巧上无可指责，却不能产生应有的艺术力量，它们缺少的究竟是什么呢？在另外一些剧作中，尽管剧作技巧并不高明，却能产生很大的艺术力量，它们又是靠的什么呢？

我曾读过一位剧作家记述他同斯坦尼斯拉夫斯基一起讨论剧本的故事。这个故事是发人深思的。当伊凡诺夫斯基把剧本《铁甲列车》交给莫斯科艺术剧院以后，斯坦尼斯拉夫斯基向作家提出了修改一些场面的建议。作家对他的建议感到困惑莫解，于是就问：“可是戏剧创作法则……”这位熟知戏剧法则的大师却回答说：“没什么戏剧创作法则的，只要有生活。”当然，斯坦尼斯拉夫斯基并不是否认戏剧创作的法则，而是把“生活”——生活的真实性，看作是“戏剧创作法则当中最主要的一条”，“这个问题解决了，别的问题就会迎刃而解。”①

莎士比亚被称为“时代的灵魂”。本文在很多地方列举这位剧作家成功地运用艺术技巧的例证。可是，莎士比亚却通过剧中人物明确地指出，戏剧创作的目的就是“给自己照一面镜子；给德行看一看自己的面貌，给荒唐看一看自己的姿态，给时代和社会看一看自己的形象和印记”。别林别基在分析莎士比亚剧作成就时曾经精辟地指出：“莎士比亚的一切剧本中都有一个主人公，他不把那人的名字放在登场人物之列，但观众在幕落时就知道他的存在和重要性了。这个主人公就是生活。”② 生活，生活

① 伊凡诺夫：《剧本〈铁甲列车〉创作的经过》，引自《论剧作家的劳动》，中国戏剧出版社 1959 年版，第38 页。

② 《别林斯基选集》第 1 卷，人民文学出版社 1958 年版，第 443 页。

的真实性，渗透在各个人物独特的命运之中；可以说，他的许多优秀剧作艺术魅力的源泉，主要就在这里。

概括地说，生活的真实性，是一切剧作能够获得成功的首要条件。一部伟大的剧作，必须具有深邃的思想，而这种深邃的思想正是寓于生活的真实性。在我们的文艺创作中，生活的真实性和深刻的思想性应该是统一的。一部具有巨大感染力的剧作，必须充满真挚的热情；而剧作家的激情正是从现实生活中获得的，在剧本中，它又同生活的真实性融为一体。正是由于生活的真实性、深刻的思想性和饱满的激情这三者的融合统一，使我们的戏剧艺术能够把千百万群众吸引到剧场里来，使他们激动不已，启发他们深思。本文多次提到的一些成功之作，无论是莎士比亚的《哈姆莱特》，易卜生的《玩偶之家》，高尔斯华绥的《银匣》，密勒的《推销员之死》，还是曹禺的《雷雨》、《日出》、《北京人》，郭沫若的《屈原》，田汉的《关汉卿》，老舍的《茶馆》等等，都是如此。

我们一再强调的“戏剧性”以及与此有关的一系列剧作技巧问题，和生活的真实性相比，当然应该居于次要地位。同时，戏剧性本身，也并不是和生活的真实性毫不相干。如果剧作家违背了生活的真实性，在“戏剧性”上可能是无懈可击的吗？动作是戏剧性的基础；如果人物的动作违背了生活的真实性，它是否具有真正的戏剧性呢？情境的安排和戏剧性有着直接的联系；可是，如果情境的各种因素违背了生活的真实性，能够是成功的吗？悬念和“戏剧性”紧密相联，悬念的造成和解开，又用什么去检验其得失呢？场面的开掘，场面和场面的连接，能不能违背生活的逻辑呢？如果一个剧本的总体结构，违背了生活的内在规律，它是否具有真正的完整性和统一性呢？这一系列问题，都是不言而喻的。

本文在讨论与戏剧性有关的问题时，一再强调：从各个不同

的角度获得戏剧性，都不应离开人物这个基点。这是因为，戏剧艺术的对象是人，是人与人的关系，是人的生活命运。在戏剧创作中，生活的真实性，正是渗透在人物性格之中，渗透在人物之间的关系及其发展之中，渗透在各种人物的生活命运之中。一部剧作的思想内容，也就寄寓在这里。正因为如此，剧作家在实践中，对戏剧动作、戏剧冲突、戏剧情境、戏剧悬念、戏剧场面的构思和处理，包括对戏剧动作的时空组织——剧本的总体结构，都不应离开这个基点。也就是，检验剧作技巧的一切环节，都不能不首先考虑，这种技巧的运用是否有助于揭示生活的真实性，是否有助于塑造真实、生动、丰满的人物形象。

我们反对脱离生活真实去片面追求“戏剧性”；我们也不赞成离开剧作的生活内容孤立地研究结构方式、结构技巧等等理论。这些，都不利于戏剧创作的发展。

然而，我们反对形式主义，并不能否定艺术形式的重要性，不能否认艺术形式、艺术技巧对展示生活真实、对表现思想内容的重大作用。“戏剧性”所以是重要的，正是因为获得了它，就能使剧作家从现实生活中发掘出来的生活真实得以在舞台上充分展示出来，从而获得巨大的艺术力量。写这篇东西，不厌其烦地从各个角度讨论与“戏剧性”有关的问题，正是出于这个目的。

就把这些并非“题外”的话，作为本文的结语吧。

在结束这篇冗长的论文时，我想还应该申明：

近几年来，我们的话剧创作在继续发展。在发展过程中，创作的题材会日益广泛多样，在艺术形式上也必然会不断开拓新的途径。这是大势所趋。理论研究工作不应该束缚创作人员的手脚，而应该和创作人员一起破除陈规，不断探索新的途径，以发展戏剧创作“百花齐放”的局面。我希望这篇论文能符合这种要求。但这只是主观愿望。我对某些有关的理论著作、文章中的一些观点，提出不同的看法，也是出于这种愿望。至于自己的观

点和对某些剧本的看法，那都是一孔之见，偏颇和谬误肯定都是有的。对此，欢迎讨论，欢迎批评指正。

1979 年 8 月初稿
1979 年 11 月二稿
1980 年 8 月定稿
1983 年 5 月修订
于中央戏剧学院

再版后记

《论戏剧性》从出版到现在已经两年多了。在这中间，我曾收到很多读者的来信，也听到来自各方面的反映。不少专业和业余剧作者、大专院校的学生以及喜爱戏剧艺术的青年朋友，给予我热情的鼓励，同时也对书中的某些内容或提出问题，或提出不同的看法。对此，我表示衷心感谢。同时，我也想借本书再版的机会，对某些章节作些修改、增订。当然，我自己很清楚，现在所作的修改和补充，距离读者的希望还很遥远。其原因有二：一是我个人的才力有限，而这种局限在两年多的时间内是难于克服的；二是再版修订的幅度毕竟是有限的，如果打乱原来的章节做“大手术”，那恐怕要变成另一本书了。

我写这本书的意图在于：围绕“戏剧性”这个审美概念，从美学的角度探讨现实主义创作的规律 。我既不想写成一本包罗万象的“编剧概论”，也不想写成一部系统的“戏剧美学”专著。现在所作的修改和补充，仍然没有改变和超越这个意图。

对我来说，写这本书是一次学习的过程。在它出版之后，我从很多读者的来信以及与朋友们的交谈中，又获得很多启示。当我把修订本奉献给读者的时候，渴望继续得到同志们的批评指正。

作　者

1983 年 5 月 18 日